

Université du Québec à Trois-Rivières

RHÉTORIQUE DU REGARD ET HIÉROGLYPHE:
LA REPRÉSENTATION DE LA PERCEPTION DANS LA *LETTRE SUR*
LES SOURDS ET MUETS DE DENIS DIDEROT (1751)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

Par
Rabia TAZOUTI

Avril 2001

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement monsieur Marc-André Bernier, mon directeur de recherche, d'abord, parce qu'il a su, avec sa passion de la littérature et particulièrement du XVIII^e siècle, me transmettre son amour inconditionnel de la littérature. Ensuite, pour tout le soutien à la fois moral et intellectuel qu'il m'a témoigné tout au long de ce travail. Aujourd'hui, je tiens particulièrement à exprimer ma gratitude envers sa patience, ses judicieux conseils, ses nombreux encouragements, ainsi que ses multiples corrections. Sans tout cela, ce travail n'aurait pas vu le jour.

Table des matières

REMERCIEMENTS	II
TABLES DES MATIÈRE.....	III
 INTRODUCTION.....	 1
 PREMIÈRE PARTIE:	
GRAMMAIRE, LANGAGE ET INVERSION	6
 I. De <i>la Lettre sur les aveugles</i> à <i>la Lettre sur les sourds et muets</i>	7
II. La grammaire au XVIII ^e siècle.....	22
III. L'inversion chez Diderot et l'exemple du sourd et muet.....	36
 DEUXIÈME PARTIE:	
RHÉTORIQUE, HIÉROGLYPHE ET ESTHÉTIQUE.....	49
 I. L'éloquence du corps et la tradition rhétorique.....	50
II. La théorie du hiéroglyphe.....	64
II. L'art de la représentation.....	72
 CONCLUSION.....	91
BIBLIOGRAPHIE.....	95

Introduction

Depuis quelques années, les travaux se sont multipliés sur ce que Sylvain Auroux appelait la *Sémiotique des Encyclopédistes* (1979). Ces travaux se sont surtout attachés à la tradition issue de la *Grammaire de Port-Royal* (1662). En revanche, les études interrogeant les conceptions de l'écriture qui se situent dans le prolongement de la philosophie sensualiste sont beaucoup plus rares. Aussi est-ce à ce titre que j'entends proposer une étude dont l'ambition consiste à mettre en évidence l'apport exemplaire de la philosophie sensualiste à une théorie des idées centrée sur la représentation de la perception.

La *Lettre sur les sourds et muets* (1751) de Denis Diderot illustre cette perspective de manière exemplaire. Il s'agit d'étudier cet ouvrage de manière à montrer les liens qui unissent la conception de l'écriture poétique à la question de la perception, en interrogeant en particulier la notion, centrale chez Diderot, d'hiéroglyphe. Il va sans dire que l'étude d'un auteur comme Diderot dont l'enthousiasme philosophique se traduit par l'exploration de tous les domaines de la pensée, suppose que notre recherche prenne en considération les aspects contextuels de cette œuvre, qu'il s'agisse du contexte sociohistorique ou philosophique propre au siècle des Lumières. De surcroît, la *Lettre sur les sourds et muets* renferme des traces hybrides indissociables de l'histoire des idées,

notamment le matérialisme philosophique de Diderot qui cherche à comprendre l'instant unique de la perception que l'écriture poétique devra ensuite représenter en fonction de l'unité de la matière.

Le cadre théorique à l'intérieur duquel on examinera la question du rapport entre écriture et perception sera déterminé par une approche rhétorique. Dans cette perspective, il s'agira de montrer en quoi la tradition rhétorique s'allie au matérialisme de Diderot et lui permet de penser le problème central de la représentation de la perception. Sur ce point, j'entends me servir aussi bien des travaux de Bernard Lamy¹ et de Claude Buffier² dont la notion d'exposition permet d'interpréter le statut de ce que Diderot appelle dans la lettre «hiéroglyphe»; que les travaux actuels sur la théorie de la rhétorique en tant que celle-ci cherche à repenser la question de la perception³. Bref, la méthodologie procédera d'une hypothèse d'interprétation qu'on pourrait résumer de la manière suivante: comment rendre et traduire une perception? Et quel rôle joue alors la tradition rhétorique pour penser cette problématique?

À cette fin, la recherche s'attardera sur deux points essentiels de la *Lettre sur les sourds et muets*: grammaire et langage puis rhétorique et

¹ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, Sussex Library, 1969.

² Claude Buffier, «*Traité philosophique et pratique de l'éloquence*», *Cours de science*, Paris, Guillaume Cavellier et Pierre-François Giffart, 1732.

³ Marc-André Bernier, «*La Lettre sur les sourds et muets: une rhétorique du Punctum Temporis*», *Lumen*, 2000, p. 1-10.

esthétique. La première partie sera consacrée à la question du langage au XVIII^e siècle, principalement à la question de l'inversion développée par Diderot dans la première moitié de la Lettre. Il sera aussi question de la philosophie du langage en rapport avec le sensualisme et l'empirisme. Il va alors falloir interroger le problème de la théorie de la connaissance procédant de la philosophie sensualiste, tradition inaugurée par Locke⁴ et prolongée ensuite par Condillac⁵. On évoquera d'abord les problèmes de l'expérimentation et la théorie matérialiste dans la *Lettre sur les aveugles* (1749) qui est à la base des principes philosophiques de Diderot; ensuite, on retracera la tradition rationaliste représentée par la figure de Port-royal qui est importante dans la mesure où elle nous éclaire sur la querelle grammaticale concernant les mérites du latin et du français. Ceci donnera naissance au problème des inversions, qui a suscité beaucoup d'intérêt chez les philosophes et les grammairiens classiques et auquel Diderot consacre une grande partie de sa lettre. C'est à partir de la notion d'inversion chez le sourd et muet que ce dernier interroge les rapports entre perception et langage, en essayant de comprendre l'origine des langues et la formation du langage oratoire.

⁴ John Locke, *Essai sur l'entendement humain* (1733), Paris, Librairie philosophique, Vrin, 1972.

⁵ Etienne Bonnet De Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1734), *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, tome I, 1970.

La seconde partie comportera une analyse des aspects rhétoriques de la *Lettre sur les sourds et muets*, en montrant comment la tradition sensualiste se distingue de celle de Port-Royal. Diderot essaie alors de penser le concept d'«hiéroglyphe» pour rendre compte de la représentation de la perception dans le langage. À sa suite, nous tenterons de montrer en quoi ce concept met en jeu la simultanéité des sensations qui, elle-même, se prolonge ensuite dans un discours polyphonique où s'allient écriture et perception. On s'attardera aussi à la question esthétique, thème capital et souvent évoqué dans la majorité de ses textes, de manière à montrer qu'un texte comme la *Lettre sur les sourds et muets* permet de nourrir une réflexion dans le cadre d'une sémiotique de la perception. On s'arrêtera d'abord sur la théorie des idées, ce qui nous amènera enfin à la théorie du hiéroglyphe.

Tout ce parcours culmine dans une réflexion esthétique qui prend beaucoup de place dans la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot et qui semble être un point central de ce texte. En effet, la question sera étudiée en deux étapes: la première consiste à discuter le problème esthétique de la représentation de la perception à partir de l'ouvrage fondateur de l'abbé Du Bos⁶ qui constitue la principale source de Diderot; la seconde va

⁶ Du Bos J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Genève, Slaktine Reprints, 1967.

consister pour moi à tirer parti des travaux de Jacques Chouillet⁷ qui a consacré plusieurs ouvrages et articles à l'esthétique des Lumières et, en particulier, à celle de Diderot.

On voudra bien considérer cependant qu'il n'y a pas beaucoup de travaux sur la *Lettre sur les sourds et muets*, de sorte que l'étude de ce texte permet d'ouvrir des perspectives nouvelles à la recherche actuelle. La question de la représentation de la perception dans les beaux-arts sera la dernière étape avec laquelle je conclurai ce mémoire. On insistera sur le fait que le rapport entre écriture et perception est une problématique dominante au XVIII^e siècle.

⁷ Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières* (1974) et *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763* (1973).

Première partie

Grammaire, langage et inversion

Chapitre 1

De la *Lettre sur les aveugles* à la *Lettre sur les sourds et muets*

Au début du chapitre «Psychologie et théorie de la connaissance» de la *Philosophie des Lumières*, Ernest Cassirer faisait cette remarque qui résume assez bien les aspects essentiels de la pensée du XVIII^e siècle:

L'un des traits caractéristiques du XVIII^e siècle est la relation étroite, la liaison indissoluble même qu'il y a, au sein de sa pensée, entre le problème de la nature et le problème de la connaissance¹.

De fait, la philosophie au XVIII^e siècle se définissait alors par un souci pour le fonctionnement de l'entendement humain afin de comprendre l'origine de nos connaissances. Il s'agit alors de comprendre les concepts les plus abstraits en fonction d'un rapport vécu du monde, afin de rattacher l'origine de nos connaissances à la nature, ce qui place dès lors le corps humain au centre de toute réflexion philosophique.

C'est en contestant le rationalisme du XVII^e siècle, inspiré de Descartes (1596-1650) et suivant lequel toute connaissance certaine découle de la raison pure, que naît l'empirisme au XVIII^e siècle. Le siècle des Lumières n'est qu'un renversement des systèmes rationalistes, une attitude qui manifeste le refus profond des idées de la métaphysique

¹ Ernest Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 116.

classique, représentée par la figure de Descartes² qui avait dissocié l'esprit et l'âme du corps et de la matière. Le XVIII^e siècle est un siècle qui entend instaurer un tout autre ordre, sous l'influence de deux philosophes qui se sont opposés au rationalisme, Isaac Newton et John Locke, et qui ont instauré l'empirisme classique dont la source remonte à la contestation de la notion cartésienne d'idée innée. Contrairement à Descartes, qui a montré que c'est par la faculté de penser que l'on peut expliquer l'origine des idées, la connaissance de soi, du monde et de Dieu, l'empirisme soutient que toute la connaissance tire son origine du monde extérieur, vérifiée par l'expérimentation et non pas par la démonstration rationnelle. L'empirisme considère qu'il n'y a pas dans l'esprit de principes et d'idées innées, les idées viennent de la sensation et résultent de l'action des corps extérieurs sur les organes des sens. C'est là une attitude que résume la maxime d'Aristote et qui traduit les fondements de l'empirisme: «*Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*; il n'y a rien dans l'esprit qui ne fut pas d'abord avant dans les sens³».

Cette manière de penser propre au XVIII^e siècle nourrit l'un des plus importants courants philosophiques des Lumières, celui du sensualisme ou encore de l'empirisme: empirisme chez les Anglais,

² Voir le *Discours de la méthode* (1637) et les *Méditations métaphysiques* (1641) dans lesquels Descartes a exposé ses principales idées sur la métaphysique.

³ Voir à ce sujet la *Suite à l'Apologie de l'abbé de Prades* de Diderot où celui-ci critique le principe des idées innées (éd. Hermann, t. IV, Paris, 1978, p. 329).

sensualisme chez les Français. Ce courant de pensée se caractérise par le refus des idées innées et l'affirmation du primat de l'expérience dans la méthode scientifique. Cette doctrine se base essentiellement sur une théorie de la connaissance qui «fait de nos sensations l'origine de nos connaissances⁴»: en bref, cette doctrine en appelle à la maxime «penser, c'est sentir».

Cette doctrine, on l'a vu, tire son origine du philosophe anglais John Locke qui, dans son *Essai sur l'entendement humain* (1690), a jeté les principes fondateurs de l'empirisme. La démarche de Locke consistait à démêler les opérations de l'esprit humain. Ainsi, l'esprit réunit promptement les idées et en fait des peintures qui plaisent, et l'entendement forge ses idées à partir de l'expérience extérieure, de la sensation qui y introduit les idées sensibles. Il en résulte que toute connaissance tire son origine des sens. L'entendement n'est alors, selon Locke, qu'une «table rase» qui se nourrit de la réflexion:

Supposons donc qu'au commencement l'âme est ce qu'on appelle une *Table rase*, vide de tous caractères, sans aucune idée, quelle qu'elle soit. Comment vient-elle à recevoir des idées? Par quel moyen en acquiert-elle cette prodigieuse quantité que l'imagination de l'homme, toujours agissante et sans borne, lui présente avec une variété presque infinie? D'où puise-t-elle tous ces matériaux qui font comme le fond de tous ses raisonnements et de toutes ses connaissances? À cela je réponds en un mot, de l'*Expérience*: c'est le fondement de toutes nos connaissances, et c'est de là qu'elles tirent leur première origine. *Les observations que nous faisons sur les objets extérieurs et sensibles, ou sur les opérations intérieures de notre âme, que nous apercevons et sur lesquelles nous réfléchissons nous-mêmes, fournissent à notre esprit les matériaux de*

⁴ Pour plus de détails voir l'excellent article de Sylvain Auroux, «Sensualisme» dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997, p. 990.

toutes ses pensées. Ce sont là les deux sources d'où découlent toutes les idées que nous avons, ou que nous pouvons avoir naturellement⁵.

L'empirisme interroge ainsi l'origine de nos connaissances pour expliquer la genèse de nos idées. Comment acquérons-nous nos idées? Par l'expérience, par le contact avec le monde extérieur, par les sens, autrement dit, par nos sensations.

De là l'importance accordée aux organes des sens et à la sensation chez la plupart des auteurs du XVIII^e siècle. Or, quand on pense au sensualisme en France, on évoque particulièrement Condillac (1714-1780) et son *Essai sur l'origine de nos connaissances* (1746), dans lequel il a développé la théorie empiriste de Locke. Condillac soutient que toutes nos idées viennent de la seule sensation qui est l'unique source de toutes nos connaissances. De la sensation naissent alors toutes nos idées et toutes nos facultés. C'est pourquoi Condillac s'est proposé d'analyser nos connaissances afin de découvrir les éléments ou les idées les plus simples qui s'y trouvent. Pour Condillac, «il n'y a point d'idées qui ne soient acquises; les premières viennent des sens, les autres sont dues à l'expérience⁶».

⁵ John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, J. Vrin, 1972, p. 61.

⁶ Condillac, *Essai sur l'origine de nos connaissances*, *Œuvres Complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, chap. I, p. 13.

Si le sensualisme de Condillac implique que nous trouvons dans nos sensations l'origine de toutes nos connaissances et de toutes nos facultés, l'esprit est donc passif et les fonctions intellectuelles de l'homme résultent de la transformation et de la rencontre des différentes sensations. Voilà donc une affirmation qui revient à l'empirisme de Locke pour qui «la connaissance humaine dérive tout entière de l'expérience sensible y compris les principes rationnels de la connaissance et qui n'attribuent à l'esprit aucune activité propre⁷». Pour Locke, toutefois, les idées se forment à partir de l'expérience sensorielle avant que ne soient inventés les signes chargés de les traduire. Enfin, comme disait Voltaire, «les sens sont les portes de l'entendement⁸».

Par ailleurs, on retrouve une autre définition qui illustre bien cette théorie empiriste, dans l'article «Sensation» de l'*Encyclopédie*:

Les sensations sont des impressions qui s'excitent en nous à l'occasion des objets extérieurs. (...) Toute sensation est une perception qui ne saurait se trouver ailleurs que dans un esprit, c'est-à-dire dans une substance qui se sent elle-même, et qui ne peut agir ou pâtir sans s'en apercevoir immédiatement⁹.

Les sensations sont la cause de toute représentation et de toute idée conçue dans notre esprit. Nos idées représentent nos sensations, l'impression sur notre corps et les objets extérieurs. Les sensations sont

⁷ Voir, à ce sujet, l'introduction de Robert Niklaus à *La Lettre sur les aveugles*, Genève, Droz, 1951.

⁸ Voltaire, «Sensation», *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 354.

⁹ Article «Sensation», *Encyclopédie*, Stuttgart, éd. B.C., 1967, vol. 15, p. 34.

ce que l'âme perçoit; c'est ce que D'Alembert avait formulé, dans le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, en ces termes :

La première chose que nos sensations nous apprennent et qui même n'en est pas distinguée, c'est notre existence; d'où il s'ensuit que nos premières idées réfléchies doivent tomber sur nous, c'est-à-dire sur ce principe pensant qui constitue notre nature, et qui n'est point différent de nous-mêmes. La seconde connaissance que nous devons à nos sensations, est l'existence des objets extérieurs, parmi lesquels notre propre *corps* doit être compris, puisqu'il nous est, pour ainsi dire, extérieur, même avant que nous ayons démêlé la nature du principe qui pense en nous¹⁰.

Dès lors, le corps représente une étape importante dans cette démarche vers la connaissance, comme l'a déjà observé Antoine de Beacque dans l'article «Corps» du *Dictionnaire européen des Lumières* :

Le corps a envahi la pensée européenne des Lumières, il sert de cadre à la connaissance et à la description car ses différents registres métaphoriques sont susceptibles de raconter l'ensemble du monde visible et invisible¹¹.

Cette métaphore du corps vient rejoindre l'idée de l'expérience soutenue par les philosophes des Lumières. Le corps est au service de l'expérimentation, de la science et de la philosophie. C'est la raison pour laquelle il occupe, chez Diderot, une place centrale dans la mesure où il permet d'acquérir la connaissance des choses. Assez proche de la philosophie de Condillac, Diderot place le corps au centre de son épistémologie.

¹⁰ D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, J. Vrin, 1984, p. 15.

¹¹ Antoine Beacque, Article «corps», *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 267.

C'est d'autant plus vrai que Diderot a subi l'influence des ouvrages qui circulaient à l'époque, officiellement ou clandestinement, qu'il s'agisse des *Lettres philosophiques* (1734) ou des *Éléments de la philosophie de Newton* (1738) de Voltaire ou encore du *Dictionnaire historique et critique* (1695-1697) de Bayle. Il a subi également l'influence du philosophe anglais Francis Bacon¹² (1561-1626) qui se manifestera, cinq ans après sa fameuse *Lettre sur les aveugles* (1749), dans un texte comme les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754) et qui participera beaucoup à la formation de la philosophie matérialiste de Diderot. Diderot en appelait à une méthode expérimentale qui passe d'abord par la nature, en prenant pour base le corps humain. Il s'agissait alors d'observer l'esprit humain et de découvrir les différentes perceptions et leurs réactions sur l'âme et d'analyser les différentes sensations. Toujours attentif aux aspects de la vie sociale et intellectuelle, Diderot réussit à fonder sa propre philosophie sur une conception de l'existence humaine et de l'organisation du monde qui place l'expérimentation vécue du sujet au centre de la réflexion. Toutefois, Diderot subit aussi l'influence du matérialisme philosophique de La Mettrie¹³. Ce dernier, en essayant de

¹² Bacon est celui qui a instauré les principes d'une méthode inductive et expérimentale dans son *Novum Organum* (1620).

¹³ Principalement dans son ouvrage *Histoire naturelle de l'âme* (1745) dans lequel il a exposé les théories du matérialisme.

chercher une explication rationnelle à la nature, constate l'impossibilité de prouver l'existence de l'âme et de Dieu. Sa théorie consiste à établir que l'âme n'est qu'un principe de mouvement régissant une machine: le corps, qui est son principal ressort. Ainsi, très proche de cette philosophie, Diderot affirmait ce point de vue dans *Les Pensées philosophiques* (1746), en offrant l'exemple des premiers pas vers une philosophie matérialiste, particulièrement dans la pensée XV dans laquelle on retrouve le noyau de sa philosophie matérialiste:

Je vous dis qu'il n'y a point de Dieu; que la création est une chimère; que l'éternité du monde n'est pas plus incommode que l'éternité d'un esprit; que, parce que je ne conçois pas comment le mouvement a pu engendrer cet univers qu'il a si bien la vertu de conserver, il est si ridicule de lever cette difficulté par l'existence supposée d'un être que je ne conçois pas d'avantage; que si les merveilles qui brillent dans l'ordre physique décèlent quelque intelligence, les désordres qui règnent dans l'ordre moral anéantissent toute providence¹⁴.

Aussi bien, ce matérialisme apparaîtra quelques années plus tard dans la *Promenade du sceptique* en 1747, cette fois-ci indissociable du scepticisme. Son matérialisme s'inscrit, par la suite, dans la tradition empiriste de Locke dans le sens où il se pose la question de l'origine de l'univers et des connaissances humaines en interrogeant l'expérience.

Ce n'est qu'en 1749, dans la *Lettre sur les aveugles*, que Diderot développe ses idées matérialistes de manière beaucoup plus explicite, en les attribuant à l'aveugle Saunderson, qui se prononcera sur les merveilles

¹⁴ Diderot, *Les Pensées philosophiques*, Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 37.

de l'univers pour en faire un argument contre l'existence de Dieu. La comparaison du monde des aveugles et du monde des clairvoyants aboutit à un amalgame entre idées métaphysiques et idées morales.

Diderot disait dans la lettre:

Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps, je me mis à questionner notre aveugle sur les vices et les vertus¹⁵.

Diderot affirme par là que, si nos idées dépendent de nos sens, de l'état de nos organes, alors «les idées les plus abstraites se laissent ramener à des déterminations physiques¹⁶».

Il est évident que, dans cette lettre, Diderot accorde une grande importance au rapport du corps avec l'âme, puisqu'il considère celui-ci comme le premier principe de toute connaissance humaine, favorisant une anatomie de l'âme à la faveur d'une décomposition des idées abstraites fondée sur le rapport sensoriel au monde. Il s'agit de montrer en outre que le langage joue un rôle important dans l'élaboration des idées les plus abstraites, thème essentiellement développé par le sensualiste français Condillac. Dans cette optique, il ne faut pas s'étonner si, en 1749, les études sur les aveugles étaient un modèle à la base de toute philosophie

¹⁵ Diderot, *La Lettre sur les aveugles*, éd. Hermann, Paris, 1978, p. 26.

¹⁶ Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Jean-Claude Bourdin, *Diderot. Le matérialiste*, Paris, P.U.F, 1998, p. 38.

expérimentale. La philosophie, en effet, s'intéresse à eux dans le cadre d'une théorie de la connaissance qui cherche à se fonder sur un rapport expérimental. Ce problème avait déjà attiré l'attention des empiristes anglais, qu'on songe notamment aux travaux de Locke dans son *Essai sur l'entendement humain* (1690), à ceux de Berkeley (1685-1735) dans sa *Nouvelle théorie de la vision* (1709) et à l'ouvrage de Chelselden¹⁷, *Anatomy of the human body* (1713), un oculiste qui avait opéré un aveugle de naissance.

Toutefois, l'originalité de Diderot consiste à envisager un axe nouveau concernant le fondement des conceptions morales et métaphysiques. Diderot, en prêtant sa voix au mathématicien aveugle Saunderson¹⁸, développe l'idée suivant laquelle la morale et la métaphysique diffèrent en fonction de l'état des organes. En effet, Diderot tient un discours moins ambigu que ses précédents et le discours de Saunderson montre une vision matérialiste assez complexe par «la récusation de la preuve de l'existence de Dieu par les merveilles de la nature et par le mécanisme admirable du corps humain¹⁹».

¹⁷ William Chelselden (1688-1752) est un oculiste qui a effectué en 1740 la première opération sur la cataracte à un aveugle-né.

¹⁸ Nicholas Saunderson (1682-1739), aveugle à l'âge d'un an. Mathématicien célèbre grâce à ses leçons sur la lumière et les couleurs.

¹⁹ J. Claude Bourdin, *Diderot. Le matérialiste*, op. cit., p. 44.

Dans cette perspective, l'entretien entre le ministre Holmes et l'aveugle Saunderson, qui développe la thèse du matérialisme, permet à Diderot, en se basant sur la philosophie de Locke et de Condillac, de soutenir que l'état de nos organes et de nos sens influe sur notre métaphysique et sur notre morale. Dans cette lettre, Diderot veut montrer que la morale des aveugles est différente de la nôtre de manière à affirmer que la perception du monde détermine la connaissance que l'on a des choses. L'idée de Diderot est la suivante: puisque nos connaissances dépendent des sens, l'imagination, l'esthétique, la morale, la métaphysique de l'aveugle doivent différer de celle du voyant. L'aveugle n'est donc qu'un artifice commode pour approfondir certains aspects de la doctrine sensualiste. Diderot a surtout compris que les sensations passives ne peuvent définir l'entendement, que l'expérience est nécessaire à la formation des idées et que, pour atteindre à la notion de rapports, il faut faire une place à part au langage. Pour cela, Diderot dépasse l'empirisme et ouvre la voie à une théorie de la connaissance proche de celle de Condillac.

En fonction de tout cela, Diderot a accordé une grande importance aux problèmes qui se rattachent le plus à la question des sens. Parmi ceux-ci, la question du «beau» suscite un intérêt particulier chez les philosophes des Lumières, puisqu'elle permet d'analyser de manière directe les rapports sensoriels. En abordant la question du beau dans la

Lettre sur les aveugles, Diderot pose par là les problèmes esthétiques en fonction de la perception, un concept tout à fait propre au XVIII^e siècle, depuis Du Bos (1670-1742)²⁰ en France et Baumgarten (1714-1762)²¹ en Allemagne, les premiers à avoir abordé la question. Certes, chez Diderot, l'aveugle nous permet de mieux comprendre les idées de symétrie, de beauté, de physionomie et aussi d'obtenir les véritables notions sur la formation du langage en interrogeant celui que la nature a privé de la vue. Diderot accorde donc une grande importance à l'idée de fonder sur l'expérience la notion de beau: si la cécité modifie radicalement les jugements esthétiques et moraux, la notion de beau sera, en effet, conditionnée par les sens et les activités sensorielles²². Il s'ensuit alors que la beauté n'a donc pas de sens pour un aveugle, sans l'utilité, comme il juge tout par le tact. Diderot écrit dans la *Lettre sur les aveugles*:

La beauté pour un aveugle n'est qu'un mot, quand elle est séparée de l'utilité; et avec un organe de moins, combien de choses dont l'utilité lui échappe? Les aveugles ne sont-ils pas bien à plaindre de n'estimer beau que ce qui est bon pour eux! le seul bien qui les dédommage de cette perte, c'est d'avoir des idées du beau, à la vérité moins étendues, mais plus nettes que les philosophes clairvoyants qui en ont traité fort au long²³.

²⁰ Jean Baptiste Abbé Du Bos dans *Réflexions esthétiques sur la poésie et la peinture* (1718).

²¹ Alexander Gottlib Baumgarten est le premier à avoir utilisé le mot «esthétique» dans son ouvrage *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus* (1735) et le titre du traité que ce dernier publie sous le nom *Aesthetica* (1750).

²² Sur ce point, voir Jacques Chouillet dans *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand Colin, p.132.

²³ Diderot, *La Lettre sur les aveugles*, op. cit., p. 19.

Dans cette perspective, les critères de la beauté sont fonction des sens. Ainsi, la perception de l'aveugle consiste à juger la beauté par le toucher. Diderot essaie alors de déterminer le rapport entre l'aveugle et la beauté de manière à affirmer que ce sont nos sens qui déterminent le contenu du concept de beauté, comme le montre le jugement d'un aveugle qui se base principalement sur la sensation.

En effet, comme la problématique que traite Diderot est toujours reliée à l'activité sensorielle, le thème du beau deviendra un concept qui ne se définit qu'en fonction d'une perception de rapport vécus. Comme les critères de la beauté sont déterminés en fonction de la sensation, l'aveugle juge alors la beauté par le toucher. Diderot essaie donc d'établir le rapport entre l'aveugle et la beauté de sorte que dans ce cas, ce sont les sens qui déterminent le contenu du concept de beauté. Diderot, à travers cette lettre, prolonge la tradition naissante des sensualistes en voyant une continuité de la sensation au jugement. C'est par ce principe que la lettre affirme son originalité, en fondant le jugement esthétique sur l'expérience et en établissant le fondement d'une psychophysiologie tirée de l'étude de l'aveugle-né Saunderson et du Puiseux qui ne peuvent concevoir l'harmonie du monde.

Cette conception est chère à Diderot puisque, deux années plus tard, celui-ci fait paraître la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) en réponse à l'abbé Batteux, l'auteur des *Beaux-arts réduits à un seul et même principe*

(1746). De nouveau, cette lettre affirme la primauté de l'expérience sur les systèmes spéculatifs. En abordant la question de l'origine des langues, des inversions, des sourds-muets, de l'unité de l'esprit et de l'harmonie, Diderot montre de manière exemplaire comment s'organise l'esthétique au XVIII^e siècle en rapport avec la perception et l'éloquence du corps. Manifestement, cette lettre est une méditation sur le corps, la perception précédant la pensée. Il va sans dire que tous les thèmes que Diderot aborde dans la *Lettre* dépendent de l'unité de l'esprit et de la perception des rapports entre l'âme et le corps.

La *Lettre sur les sourds et muets* continue la précédente en affirmant, on l'a dit, la primauté des expériences sur les systèmes spéculatifs. Le problème du beau constitue l'événement majeur de la lettre en rapport avec l'esthétique. Alors que la *Lettre sur les aveugles* s'attachait d'abord aux questions morales, la problématique du beau constitue l'enjeu le plus important de la *Lettre sur les sourds et muets*, en faisant en sorte que la perception de rapports esthétiques soit liée à la simultanéité des perceptions, puisque le beau dépend de l'unité de l'esprit et de l'harmonie. C'est ainsi que se présente la problématique de la *Lettre* dont l'évolution assure le passage de la métaphysique à la logique et à la grammaire, puis à la rhétorique et, enfin, à l'esthétique.

Ce que Diderot a tenté d'illustrer dans cette *Lettre*, c'est la relation étroite entre les sens, la connaissance et le langage. En d'autres mots, de

quelle manière traduisons-nous nos idées, voire nos sensations? Pour Diderot, la logique dépend à la fois de l'expérience et du langage naturel. De là l'importance que Diderot accorde au sourd et muet, car celui-ci servira à mettre en évidence le rapport expérimental dans lequel les sensations, les idées et les mots s'entremêlent et se présentent à l'esprit en formant une image. Ce problème a été d'abord illustré chez Diderot par la question grammaticale de l'inversion, issue de la tradition rationaliste de Port-royal et des problèmes liés à la traduction du latin au français. Naturellement, il s'agit en premier lieu de savoir si l'ordre naturel de la sensation dans la phrase appartient au latin ou au français et, par conséquent, de s'interroger sur l'origine de l'inversion.

Chapitre 2

La grammaire au XVIII^e siècle

Dans la théorie sensualiste, la grammaire occupait une place importante dans l'élaboration des idées linguistiques. L'art de penser et l'art de parler étaient étroitement liés. L'importance de la grammaire se manifeste dans le fait qu'elle est un art qui traduit à la fois l'expression de la pensée et les mouvements du corps. La tâche de la grammaire consistait à résoudre les problèmes reliés au langage, ce que Port-Royal avait tenté d'éclaircir avec une théorie du langage «susceptible de fonder une logique, une grammaire et une rhétorique²⁴». Au début, il y a eu la *Grammaire générale et raisonnée* (1660) qui, héritage cartésien de la méthode géométrique, avait pour base l'ordre analytique de la pensée géométrique, un modèle sur lequel toutes les langues se sont fondées et dont le rôle consiste à rapprocher l'art de parler avec l'art de penser:

La grammaire est l'art de parler. Parler, est expliquer ses pensées par des signes, que les hommes ont inventé à ce dessein (...) Il nous reste d'examiner ce qu'elle (la parole) a de si spirituel, qui fait l'un des plus grands avantages de l'homme au-dessus de tous les autres animaux, et qui est une des plus grandes preuves de sa raison (...) ²⁵.

²⁴ Voir la deuxième étude de *L'analyse du langage à Port-Royal* de Jean-Claude Pariente, «Grammaire logique à Port-Royal», Paris, Les Éditions De Minuit, 1985, p. 105-147.

²⁵ *Grammaire générale et raisonnée* ou *La Grammaire de Port-Royal*, Stuttgart-Bad, Cannstatt, 1966, p. 5-26.

Ensuite, il y a eu *La Logique ou l'art de penser* (1662), ouvrage qui a contribué à promouvoir la clarté du discours et l'art de bien conduire sa raison pour parvenir à la connaissance des choses. Contrairement à la pensée sensualiste qui soutient que toutes nos idées viennent de nos sens, la théorie port-royaliste cherche à retrouver une logique rationnelle et à priori dans les formes du langage, autrement dit une «véritable métaphysique de la raison²⁶». Cette question a inauguré tout un débat entre philosophes et grammairiens. Il s'agissait de comprendre le langage en fonction de l'ordre logique dans lequel s'expriment nos idées, voire nos sensations. Dans quel ordre se fait cette opération? Que faut-il privilégier, l'ordre naturel des idées, l'ordre syntaxique, métaphysique, d'institution, d'intérêt, etc. ? Enfin, plusieurs positions ont été prises à ce sujet.

La question de l'ordre des idées et le problème de l'origine du discours devient bientôt au centre de tout débat philosophique, que ce soit en grammaire, en philosophie, en esthétique ou en rhétorique. Parmi ceux qui ont interrogé ce problème, il y a d'abord Louis Le Laboureur dans *Les avantages de la langue française sur la langue latine* (1667). Ce dernier a

²⁶ Sur ce point, se référer à l'ouvrage de Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot*, Genève, éd. Slatkine Reprints, 1967. Particulièrement le chapitre XVIII sur la *Lettre sur les sourds et muets*.

voulu montrer qu'en français, les mots tiennent entre eux l'ordre logique prescrit par la raison:

Que l'on demande à monsieur de Cordemoy ce qu'il lui semble de la phrase Latine et de la Française, il répondra que la dernière est plus juste et plus naturelle à l'esprit, et plus conforme au bon sens que n'est l'autre, il dira que la transposition des mots qui se rencontrent sans cesse dans le Latin, fait dans l'esprit un embarras qui ne se trouve point dans notre langue: Il dira que notre style est bien mieux réglé, et que chez nous les mots s'arrangent dans la bouche de celui qui parle et dans l'oreille de celui qui écoute, selon que les choses pour être bien digérées se doivent arranger dans l'entendement de l'un et de l'autre²⁷.

Pour Le Laboureur, la langue française a bien des avantages sur la langue latine. «Notre langue, disait-il en parlant du français, n'a pas seulement l'avantage de dire les choses par ordre, et comme on les conçoit; mais il n'y en point encore qui soit plus civile qu'elle, ni qui soit aussi plus tendre et plus affectueuse²⁸». Ainsi, il considère que «la langue française est singulière pour les affaires, excellente pour l'art oratoire, tendre pathétique et admirable pour les affections de l'esprit. Elle est le véritable langage des passions²⁹».

C'est ainsi que la question de l'ordre du discours ou de l'inversion soulève l'hypothèse du langage comme traduction de la pensée qui vient se greffer au principe de l'universalité de la raison. Il s'agissait de s'interroger sur la question de la pensée universelle, de la manière de

²⁷ Louis Le Laboureur, *Les avantages de la langue française sur la langue latine*, Paris, Florentin Lambert, 1667, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

représenter la pensée, autrement dit, la représentation des rapports entre les idées³⁰. Ce problème, qui prendra place au sein de la philosophie sensualiste, est un héritage des principes port-royalistes et, avec eux, de l'ambition de produire une grammaire raisonnée. Or, la question qui se pose est de savoir si la traduction, qui conserve le sens, arrive aussi à conserver l'ordre naturel des mots. L'origine de cette question met en cause l'histoire de la grammaire et de la logique française au XVII^e siècle. En réalité, il s'agissait de savoir laquelle des langues comporte l'ordre naturel, la langue latine ou bien la langue française. Depuis Le Laboureur, cette question fera donc l'objet d'une longue querelle entre les grammairiens de l'époque classique et elle sera reprise au XVIII^e siècle par les sensualistes. C'est un problème, par exemple, que Rivarol discute à la fin du siècle des Lumières dans *L'Universalité de la langue française* (1784), en abordant la question de l'origine des langues et en retraçant l'histoire de l'évolution de la langue française, depuis le règne de Louis XIV jusqu'au XVIII^e siècle. En analysant l'origine des langues, Rivarol se place parmi les partisans de la langue française et soutient que,

Ce qui distingue notre langue des langues anciennes et modernes, c'est l'ordre et la construction de la phrase. Cet ordre doit toujours être direct et nécessairement clair. Le français nomme d'abord le sujet du discours, ensuite le verbe qui est l'action, et enfin l'objet de cette action : voilà la logique naturelle à tous les hommes ; voilà ce qui constitue le sens commun. Or, cet ordre, si favorable, si nécessaire au raisonnement, est presque toujours contraire aux sensations, qui nomment le premier l'objet qui frappe le premier. C'est pourquoi tous les peuples, abandonnant l'ordre direct, ont eu recours aux tournures plus

³⁰ Voir à ce sujet Sylvain Auroux dans *La sémiotique des encyclopédistes*, particulièrement la partie «inversion et construction», *op. cit.*, p. 191.

ou moins hardies, selon que leurs sensations ou l'harmonie des mots l'exigeait; et l'inversion a prévalu sur la terre, parce que l'homme est plus impérieusement gouverné par les passions que par la raison³¹.

Une telle définition de la langue française laisse entendre que l'ordre de la phrase française correspond à l'ordre de la raison. Le français est donc logique et non poétique. Le discours de Rivarol insiste sur la clarté intrinsèque du français due en particulier à l'ordre direct de la construction de la phrase (sujet, verbe, complément). À cet égard, Rivarol considère que «la langue française, ayant la clarté par excellence, a dû chercher toute son élégance et sa force dans l'ordre direct³²». Il ne s'arrête pas là, il va même jusqu'à dire que «ce qui n'est pas clair n'est pas français³³». Rivarol constate qu'en revanche, certaines langues s'accordent davantage à l'expression des passions et des sensations: c'est le cas du latin ou de l'anglais.

Jusqu'à Rivarol, le problème de l'inversion occupe une place très importante dans les débats sur la construction de la phrase et il prend beaucoup d'ampleur chez des philosophes tels Condillac et Diderot, puisqu'il soulève des questions d'ordre épistémologique et d'ordre métaphysique. La construction grammaticale signifie «arrangement des mots dans une phrase» et cet arrangement pose le problème de l'ordre

³¹ Rivarol, *L'Universalité de la langue française*, Paris, Arléa, 1991, p. 72.

³² *Ibid.*, p. 76.

³³ *Ibid.*, p. 73.

prétendu naturel d'arrangement des mots en fonction duquel il y aurait une inversion présentant un tout autre ordre. Ce problème avait fait l'objet d'une partie de l'ouvrage de Sylvain Auroux, la *Sémiotique des encyclopédistes*, dans lequel ce dernier avait résumé le problème de l'inversion en ces termes:

L'un des aspects les plus importants que prend au XVIII^e siècle le problème de l'inversion est sans conteste la tentative d'assigner un ordre entre les langues, de découvrir celles qui sont les plus adéquates à l'expression de la pensée. Ce par quoi le problème déborde la discussion purement linguistique n'est sans doute pas la moindre des causes de sa position centrale dans la sémiotique des Lumières³⁴.

C'est pourquoi, dans la sémiotique des Lumières, le problème de la traduction du latin au français joue un rôle si important en soulevant le problème de l'ordre des mots dans une phrase. Cette traduction implique d'abord un ordre de succession et, ensuite, un ordre d'expression. Ainsi, de nombreuses théories en traduction se sont imposées, qu'on songe à celle de Dumarsais ou de Batteux, qui ont placé ce problème à l'avant scène du débat linguistique en adoptant tous deux des positions opposées.

Dumarsais a abordé la question de l'ordre des mots dans la phrase dans *Les véritables principes de la Grammaire* (1729-1756), en lui consacrant un chapitre tout entier. Au début, il esquisse les mécanismes

³⁴ Sylvain Auroux, *La Sémiotique des encyclopédistes*, op. cit., p. 206.

de la traduction du latin au français avec un exemple de traduction effectué en trois étapes nécessaires. Selon lui,

La première consiste à rapporter nettement en langue vulgaire, ce qui est le sujet de la traduction; *la seconde*, c'est de lire et de rendre fidèlement, en notre langue *le troisième* pas est de relire de suite tout le latin traduit, en donnant à chaque mot le ton, et l'inflexion de la voix qu'on lui donnerait dans la conversation³⁵.

Mais il ne s'agit pas seulement de traduire, explique Dumarsais: il est aussi question de liaison, de dépendance, d'enchaînement et de rapport réciproque en ce qui a trait au sens dans l'ordre de la phrase. Dumarsais se demande comment on perçoit le sens des mots par rapport à la compréhension et à l'enchaînement des rapports que ces mots ont entre eux. C'est pourquoi il se propose de définir l'arrangement des mots en trois mots clés: *Ordre*, *Inversion* et *Nature*³⁶. Dumarsais définit «ordre» comme un arrangement soit de choses, soit de mots. En revanche, cet ordre ne se dit pas de tout arrangement de mots; il ne se dit que de la construction grammaticale régulière. Pour Dumarsais, cet ordre n'est autre qu'un ordre grammatical, conçu comme un ordre naturel. C'est ce qu'il a formulé en ces termes:

Il y a donc d'abord dans les mots l'arrangement de la construction analogue et nécessaire, en vertu duquel seul on se fait entendre, soit que de plus on veuille plaire ou toucher; c'est cet arrangement que les grammairiens anciens et les grammairiens modernes ont appelé *ordre*; c'est le seul qu'ils reconnaissent quand il ne s'agit que de syntaxe; et ce n'a jamais été que relativement à cet ordre là que jusqu'ici les grammairiens ont dit qu'il y avait, ou qu'il n'y a pas

³⁵ Voir Dumarsais, *Véritables principes de grammaire et autres textes 1729-1756*, Paris, Fayard, 1987, p. 69-70.

³⁶ *Ibid.*, p. 79.

inversion. Quand tous les mots d'une phrase sont exprimés, et qu'ils sont rangés selon la suite et l'enchaînement de leurs rapports, on dit qu'il n'y a pas *inversion*. Si les mots ne sont pas rangés selon la suite de leurs rapports, il y a *inversion*, c'est-à-dire, que l'enchaînement des rapports est ou renversé, ou interrompu³⁷.

Dès lors,

l'ordre naturel n'est autre chose que l'arrangement des mots, selon la suite des signes des rapports, sous lesquels celui qui parle veut faire considérer les mots. Une liste de tous les mots d'une langue, selon leur première dénomination, et sans aucun signe de rapport d'un mot à un autre, ne feront aucun sens³⁸.

En outre, dans l'article «Inversion» de l'*Encyclopédie*, Dumarsais définit l'inversion en fonction d'un ordre primitif et fondamental. Il se questionne sur l'ordre de succession des idées. Puisque l'objet principal de la parole est l'énonciation de la pensée, celle-ci doit produire trois effets: instruire, plaire et toucher. Pour cela, cette énonciation nécessite la succession analytique des idées. Ainsi, la parole doit peindre fidèlement la pensée et en être l'image:

L'inversion est une construction où les mots se succèdent dans un ordre relativement à l'ordre analytique de la succession des idées. Quintilien la définit comme une hyperbation ou transgression stylistique d'un ordre qualifié de normal ou naturel. Ainsi, l'ordre naturel est loin d'être la règle de l'ordre naturel des mots, mais c'est une des causes de l'inversion³⁹.

Ainsi, le principe d'inversion n'apparaît que dans un ordre grammatical inverse. Cette inversion se trouve d'abord dans «un ordre analogue et nécessaire, par lequel seuls les mots assemblés font sens»;

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁹ Se référer à l'article «inversion» de *Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 8, p. 852-862.

ensuite dans «le langage usuel duquel on s'écarte de cet ordre»; et enfin «de ces écarts résultent l'élégance, la grâce et la vivacité du style». À partir de cette prémisse et si le principal objet de la parole est de plaire ou de toucher, l'inversion des mots obéit à un ordre d'intérêt. En revanche, si les mots sont rangés selon la suite et l'enchaînement de la logique leurs rapports, cela n'introduit pas une inversion; si c'est le contraire qui se produit, il y a inversion, «c'est-à-dire que l'enchaînement des rapports est renversé, ou interrompu». Pour Dumarsais, en somme, la succession correcte des mots dans la phrase est le résultat de l'arrangement logique.

En contrepartie, on retrouve une autre position qui prône un ordre universel, celle de l'abbé Batteux dans ses *Principes de la littérature*. Pour lui, «l'arrangement naturel des mots doit être réglé par l'importance des objets; et qu'effectivement il est ainsi dans les langues qui sont assez flexibles pour suivre l'ordre de la nature dans leurs constructions⁴⁰». Batteux insiste sur l'importance «d'examiner comment les idées entrent dans notre esprit et comment elles sortent». Il qualifie cette opération de «pêle-mêle⁴¹». Et c'est ainsi qu'il présente l'ordre de l'arrangement des mots dans une phrase, selon l'ordre des sensations dicté d'abord par l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle. Ensuite, il distingue deux

⁴⁰ Abbé Batteux, *Principes de littératures*, éd. De Saint & Saillant, Paris, 1747, p.

3.

⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

autres ordres:

Le grammatical, qui se fait selon le rapport des mots et le métaphysique, qui considère les rapports abstraits des idées ; de plus, il y joint l'ordre oratoire, qui ne considère que le but de celui qui parle, ce qui nous donne trois espèces d'arrangement ou de construction utilisées dans le discours⁴².

Ainsi, pour Batteux, il y a dans l'esprit «un arrangement grammatical, relatif aux règles établies par le mécanisme de la langue dans laquelle il s'agit de s'exprimer, et il y a encore un arrangement des idées considérées métaphysiquement au sens logique⁴³». Batteux considère alors que «les expressions sont aux pensées ce que les pensées sont aux choses qu'elles représentent et les choses font naître la pensée et lui donnent la configuration; la pensée à son tour produit l'expression, et lui prescrit un arrangement conforme à celui qu'elle a elle-même⁴⁴». D'ailleurs, il va se prononcer déjà contre Dumarsais :

Je traduis les exemples latins en suivant l'ordre des idées autant que je le puis, pour faire sentir qu'il n'est peut-être pas si difficile qu'on le pense de se conformer à la construction latine, ou du moins d'en approcher⁴⁵.

Batteux prône alors une position différente de Dumarsais: pour lui l'ordre d'intérêt commande l'ordre des mots. Son argument se base sur le fait que les latins plaçaient les mots suivant le degré d'intérêt qu'il y avait dans les choses que ces mots exprimaient. Cet ordre ne dérange

⁴² Voir le chapitre I de la première partie du «Traité de la construction oratoire», dans *Principes de la littérature*, op. cit., p. 5.

⁴³ Abbé Batteux, *Principes de littératures*, op. cit., p. 6.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

aucunement l'harmonie du style. En se comparant à la position de Dumarsais, Batteux soutient que:

M. Dumarsais distingue trois sortes de constructions dans les langues : la construction simple et naturelle, qui est la même que celle que j'ai appelé grammaticale et métaphysique : la construction figurée dans laquelle on emploie les figures, qu'on peut appeler grammaticale (..); enfin la construction usuelle⁴⁶.

À l'encontre de Dumarsais, il soutient que l'ordre naturel n'est qu'un ordre de faiblesse et de disette, alors que le seul ordre possible est l'ordre oratoire, celui de l'abondance et de la liberté. Batteux s'emploie à chercher laquelle des deux constructions est la plus vive et la plus naturelle, celle des latins ou la nôtre, en parlant de la langue française. L'inversion pour lui ne signifie que le renversement de l'ordre naturel à l'éloquence. Ainsi, la théorie de Batteux se définit en fonction de trois ordres: l'ordre grammatical, l'ordre métaphysique et l'ordre oratoire ou ordre des objets, lequel est fondé sur l'expérience sensorielle.

Cependant, contrairement aux autres grammairiens, particulièrement ceux de l'antiquité, qui ont vu l'inversion comme un terme répondant à l'ordre mécanique des mots dans l'ordre grammatical, Batteux «se plaît du désordre de la construction usuelle de la langue latine⁴⁷». Il considère l'inversion comme indissociable de l'ordre oratoire. Selon

⁴⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁷ Voir l'article, particulièrement la partie "inversion" de Marian Hobson, «La Lettre sur les sourds et muets de Denis Diderot: Labyrinthe et langage», *Semiotica*, 1976, vol. 16, n° 4, p. 293-304.

Batteux, la véritable inversion se produit dans le français, et non dans le latin, «l'ordre naturel étant celui qui va de la sensation, représenté par l'objet, à l'idée représentée par le verbe⁴⁸». C'est ainsi que l'ordre des mots en latin suit l'ordre des sensations et l'enchaînement des passions. En somme, pour Batteux, si l'inversion est fréquente dans la langue française, c'est le latin qui suit l'ordre naturel.

La position qui s'approche le plus de Diderot est celle de Condillac qui, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1749), définit l'inversion comme l'arrangement des mots dans le discours. Pour Condillac, les idées se modifient dans le discours selon que l'une explique l'autre. Cependant, changer l'ordre des mots ne veut pas dire changer l'ordre des idées, car les idées se modifient dans le discours. Condillac énumère les avantages des inversions: celles-ci donnent plus d'harmonie au discours, augmente la force et la vivacité du style, elles réunissent dans un seul mot les circonstances d'une action et, enfin, rendent le style plus précis. Condillac définit l'ordre naturel par celui que les sensations ont entre elles:

Si nous comparons le français avec le latin, nous trouverons des avantages et des inconvénients de part et d'autre. De deux arrangements d'idées également naturels, nôtre langue n'en permet ordinairement qu'un à l'idée représentée par le verbe⁴⁹.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Sur ce point, consulter le chapitre XII «Des inversions» dans *Essai sur l'origine des connaissances* de Condillac, *Oeuvres complètes*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 50.

Selon Condillac, «le français a, sur les langues anciennes, l'avantage d'arranger les mots dans le discours, comme les idées s'arrangent d'elles-mêmes dans l'esprit». Ce qu'il a d'ailleurs illustré avec le célèbre exemple latin⁵⁰, «*Alexandre vicit Darium*» ou «*Darium vicit Alexandre*», alors qu'en français, on dirait «*Alexandre a vaincu Darius*». La construction française est la seule naturelle car, en prenant les choses du côté de l'âme, les idées d'Alexandre et de vaincre sont liées ensemble. Or, dans la construction latine, les idées se modifient dans le discours. Cela montre bien la différence entre la construction latine et la construction française et c'est ce que remarque Franco Venturi:

Après avoir examiné le latin et le français, Condillac en était arrivé à la conclusion qu'aussi bien ce qu'on appelle inversion que la construction qui correspond au raisonnement logique étaient naturelles, et qu'aucun argument ne pouvait nous amener à préférer l'une ou l'autre manière. Tout au plus on pourrait dire que la manière de construire du latin avait des avantages oratoires, tant du point de vue de l'harmonie que du point de vue de la puissance, de par la possibilité qu'elle avait de «faire tableau», de peindre une situation aux yeux de l'auditeur⁵¹.

Ainsi, dans la hiérarchie des catégories logiques, «l'ordre naturel des mots était considéré comme l'expression d'un ordre déterminé des idées, dans l'acte de la pensée, ordre dicté par la nature elle-même et indépendant du temps et de l'espace. Et toutes les constructions s'écartant de l'ordre naturel étaient rassemblées sous la désignation

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

⁵¹ Franco Venturi, «*La Lettre sur les Sourds et muets*» dans *Jeunesse de Diderot*, Genève, éd. Slatkine Reprints, 1967, p. 247.

inversion⁵²». Les inversions ont alors une double fonction: assurer la clarté et la force de l'expression.

⁵² Voir l'article d'Ulrich Ricken «La liaison des idées selon Condillac et la clarté du français», dans *Dix-huitième siècle*, no. 1, 1969, p. 180.

Chapitre 3

L'inversion chez Diderot

En fonction de ce débat linguistique sur l'inversion et sur les mérites comparés du latin au français, il résulte que le latin ne suit pas d'ordre fixe contrairement au français qui en possède un. La position de Dumarsais est rationaliste, elle unit ordre et logique; celle de Batteux est sensualiste absolue, les choses et les mots se présentant par l'ordre des sensations. On en arrive alors à la position de Diderot qui, malgré la multiplicité des points de vue, a repensé la question de l'inversion en s'attardant d'abord au problème de l'origine du langage. Diderot soutient que l'inversion implique un ordre naturel et que ce qui détermine l'ordre de la pensée, c'est la préoccupation actuelle du sujet qui varie d'un individu à l'autre.

En s'ouvrant sur le problème stylistique des inversions syntaxiques dans les langues anciennes et modernes, la lettre soulève par là un problème fondamental dans l'histoire de la langue française, celui de l'ordre naturel dans les langues anciennes. Il s'agit de savoir lequel est le plus inversé par rapport à l'ordre naturel du discours, le latin ou le français. Diderot, en prenant la défense de la langue française, s'adresse d'abord à Batteux, qui avait soutenu l'idée selon laquelle l'inversion est fréquente

dans la langue française, tandis que c'est le latin qui suit l'ordre naturel. C'est pourquoi, à partir de ce problème stylistique et grammatical, la lettre a été conçue comme une réponse à l'abbé Batteux.

Dès le début de la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot a été fidèle à ses convictions philosophiques puisqu'on retrouve l'influence de la philosophie empiriste et les principes de Locke:

Pour bien traiter la matière des inversions, je crois qu'il est à propos d'examiner comment les langues se sont formées. Les objets sensibles ont les premiers frappés les sens, et ceux qui réunissaient plusieurs qualités sensibles à la fois ont été les premiers nommés; ce sont les différents individus qui constituent l'univers. On a ensuite distingué les qualités sensibles les unes des autres, on leur a donné des noms; ce sont la plupart des adjectifs. Enfin, abstraction faite de ces qualités sensibles, on a trouvé ou cru trouver quelques choses de commun dans tous ces individus, comme l'impénétrabilité, l'étendue, la couleur, la figure etc. et l'on a formé les noms métaphysiques et généraux, et presque tous les substantifs⁵³.

Dans cet extrait, Diderot s'inspire de la tradition sensualiste, celle de Condillac, pour qui «la perception ou l'impression occasionnée dans l'âme par l'action des sens est la première opération de l'entendement⁵⁴». On retrouve alors une

description qui contient le principe d'une généalogie du langage, divisé en deux étapes: la première concerne la formation du langage et la seconde celle de la perception des choses et des objets. Au début était la sensation; puis l'adjectif est venu distinguer les qualités sensibles les unes des autres; enfin est apparu le nom abstrait, et avec lui s'est formés la croyance en une réalité substantielle des idées⁵⁵.

⁵³ Diderot, *La lettre sur les sourds et muets*, éd. Hermann, Paris, 1976, p. 135.

⁵⁴ Cité par Gerhardt Stenger, *op. cit.*, p. 17 (Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, P.U.F., 1947-1978, t. I, p. 10).

⁵⁵ Jacques Chouillet «Descartes et le problème de l'origine des langues au 18^e siècle», *Dix-huitième siècle*, n° 4, 1972, p. 50.

C'est ainsi que la théorie de Diderot se résume à trois étapes⁵⁶ : la première concerne les «objets sensibles qui ont les premiers frappés les sens» et qui réunissent plusieurs qualités sensibles à la fois; la seconde est celle de la séparation et de la distinction des qualités sensibles; et la troisième concerne la création du langage philosophique.

En considérant l'ordre de la phrase dans le français, Diderot a insisté sur la distinction entre trois ordres: «l'ordre naturel», «l'ordre didactique des idées» et «l'ordre d'institution» ou «l'ordre syntaxique». Selon Diderot, l'ordre de la nature exprime la liaison des idées tel que l'esprit les perçoit. Diderot soutient alors que l'inversion est en réalité l'ordre naturel, suivant lequel les adjectifs viennent en premier lieu; et que c'est l'intérêt du sujet qui détermine l'ordre de la pensée et, par conséquent, l'ordre de l'expression. L'ordre naturel des idées n'est autre que l'ordre des sensations qui, lui-même, est distinct de l'ordre d'institution:

Je dis l'ordre naturel des idées; car il faut distinguer ici l'ordre naturel avec l'ordre d'institution, et pour ainsi dire, l'ordre scientifique; celui des vues de l'esprit, lorsque la langue fut tout à fait formée. Les adjectifs, représentant pour l'ordinaire les qualités sensibles, sont les premiers dans l'ordre naturel des idées; mais pour un philosophe, ou plutôt pour bien des philosophes qui se sont accoutumés à regarder les substantifs abstraits comme des êtres réels, ces substantifs marchent les premiers dans l'ordre scientifique, étant, selon leur façon de parler, le support ou le soutien des adjectifs⁵⁷.

⁵⁶ Voir l'excellent article de Ruth. L. Caldwell, «Structure de la *Lettre sur les sourds et muets*», dans *Studies on Voltaire and The Eighteenth Century*, 1971, vol. 84, p. 111.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

Ainsi, dans l'ordre de la phrase, on retrouve en premier lieu, l'«ordre géométrique des vues de l'esprit»; en second lieu, on retrouve l'«ordre d'institution», qui est l'ordre syntaxique propre à chaque langue; et, en dernier lieu, on retrouve l'«ordre d'invention des mots», qui procède de la sensation venant s'imprimer sur le corps⁵⁸. C'est donc à partir de ce schéma que Diderot définit le principe de l'inversion:

L'inversion proprement dite, ou l'ordre d'institution, l'ordre scientifique et grammatical, n'étant autre chose qu'un ordre dans les mots contraire à celui des idées, ce qui sera inversion pour l'un, souvent ne le sera pas pour l'autre: car, dans une suite d'idées, il n'arrive pas toujours que tout le monde soit également affecté par la même. Par exemple, si de ces deux idées contenues dans la phrase *serpentum fuge*, je vous demande quelle est la principale, vous me direz, vous, que c'est le serpent; mais celui qui craint moins le serpent que ma perte, ne songe qu'à ma fuite: l'un s'effraie, l'autre m'avertit⁵⁹.

Ici, pour Diderot, l'ordre des idées se définit en fonction d'un ordre d'intérêt. Comme on l'a dit, la question de l'inversion est abordée d'un point de vue épistémologique, dans le sens où elle permet de penser le passage de la sensation à la parole. Ainsi, du point de vue de la sensation, Diderot affirme ceci:

Il n'y a point et peut-être même il ne peut y avoir d'inversion dans l'esprit. En revanche, d'un point de vue logique, si l'on compare notre construction à celle des vues de l'esprit assujetti par la syntaxe grecque ou latine, comme il est naturel de faire, il n'est guère possible d'avoir moins d'inversions que nous n'en avons. Nous disons les choses en français comme l'esprit est forcé de les considérer en quelque langue qu'on écrive⁶⁰.

⁵⁸ Sur ce point consulter l'ouvrage de Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, op. cit., p. 178.

⁵⁹ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 155.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

En ce sens, Diderot affirme, comme les grammairiens philosophes, que le français suit un ordre naturel dans les expressions et dans les idées qui, tous deux, s'arrangent les unes les autres suivant un ordre logique. Le français est alors une langue «plus propre aux sciences», une langue que «le bon sens choisirait»⁶¹, autrement dit une langue sans inversion.

Mais le problème des inversions est aussi traité d'un point de vue philosophique par rapport au thème de l'unité de l'esprit, du moment unique de la perception. Diderot ne traite le problème des inversions que pour arriver à comparer les langues afin de comprendre comment le langage oratoire a été formé. Dans un premier temps, il est question d'un ordre universel représenté par le langage animal, forme première du langage oratoire qui, selon Diderot, remonte à «la balbutie des premiers âges» et au langage gestuel. De ce fait, la question de l'inversion prend une tournure tout à fait nouvelle chez Diderot: celle d'associer l'origine du langage à une enquête expérimentale en faisant intervenir la théorie du sourd et muet:

Mais il n'est peut être pas nécessaire de remonter à la naissance du monde, et à l'origine du langage, pour expliquer comment les inversions se sont introduites et conservées dans les langues. Il suffirait, je crois, de se transporter en idée chez un peuple étranger dont on ignorerait la langue; ou, ce qui revient presque au même, on pourrait employer un homme qui s'interdisant l'usage des sons articulés, tâcherait de s'exprimer par gestes. Cet homme n'ayant aucune difficultés sur les questions qu'on lui proposerait, n'en serait que plus propre aux expériences; et l'on n'en inférerait que plus sûrement de la succession de ses gestes, quel est l'ordre des idées qui aurait paru le meilleur aux premiers

⁶¹ *Ibid.*, p. 165.

hommes pour se communiquer leurs pensées par gestes, et quel est celui dans lequel ils auraient pu inventer les signes oratoires⁶².

Ainsi, Diderot propose d'étudier l'origine des langues en se référant à «celui que la nature a privé de la faculté d'entendre et de parler, pour en obtenir les véritables notions de la formation du langage⁶³». C'est pourquoi il présente l'exemple du sourd-muet comme modèle expérimental du langage gestuel de l'homme primitif. D'abord avec le «muet de convention», celui qui va se priver de l'emploi du langage pour s'exprimer par les gestes, ensuite avec le «muet de naissance». Le premier se charge de traduire son discours par les gestes, tandis que le second traduit en gestes les images qui se trouvent dans son esprit. C'est pourquoi, pour Diderot, l'énergie expressive qui se dégage du geste va faire appel à sa théorie de la pantomime dans le théâtre car à la différence du langage verbal, le langage gestuel est beaucoup plus expressif.

À cet égard, on pourrait considérer que les observations de Diderot sur le sourd et muet ont pour but d'illustrer la liaison des idées telle qu'elle est réellement perçue par l'esprit⁶⁴. L'ordre naturel de la phrase est celui des langues primitives, alors que l'ordre d'institution n'est qu'un ordre tardif. Le problème de l'inversion sert alors à rapporter le rôle de la

⁶² Diderot, *La lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 138.

⁶³ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁴ Sur ce point, consulter la partie «Inversion» dans l'ouvrage de Gerhard Stenger, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 17.

communication dans le fait d'exprimer ou de présenter successivement les idées voire les sensations.

Et puisque «la formation des langues exigeait la décomposition⁶⁵», de cette décomposition naît le langage. C'est en ce sens que Diderot a tenté d'expliquer comment les inversions se sont introduites dans la langue en essayant de faire une comparaison entre l'ordre de la phrase et l'ordre des gestes pour comprendre comment se forme le langage, suivant quel ordre et quelle logique:

Je dirais tout simplement qu'au lieu de comparer notre phrase à l'ordre didactique des idées, *si on la compare à l'ordre d'invention des mots*, au *langage des gestes* auquel le *langage oratoire* a été substitué par degré, il paraît que nous renversons, et que de tous les peuples de la terre il n'y en a point qui ait autant d'*inversion* que nous: mais si l'on compare notre construction à celle des vues de l'esprit assujetti par la syntaxe grecque ou latine, comme il est naturel de faire, il n'est guère possible d'avoir moins d'inversions que nous n'en avons. Nous disons les choses en français comme l'esprit est forcé de les considérer en quelque langue. Cicéron a pour ainsi dire suivi la syntaxe française, avant que d'obéir à la syntaxe latine. D'où il s'en suit, ce me semble, que la *communication de la pensée étant l'objet principal du langage*, notre langue est de toutes les langues la plus châtiée, la plus exacte & la plus estimable, celle en un mot qui a retenu le moins de ces négligences que j'appellerai volontiers des restes de la balbutie des premiers âges⁶⁶.

Diderot avait bien décrit cette démarche en évoquant l'origine du langage et c'est en ces termes qu'il esquisse les étapes de sa formation:

Mais une des choses qui nuisent le plus dans notre langue et les langues anciennes à l'ordre naturel des idées, c'est cette *harmonie du style* à laquelle nous sommes devenus si sensibles, que nous lui sacrifions souvent tout le reste. Car il faut distinguer dans toutes les langues trois états par lesquels elles ont passé successivement au sortir de celui où elles n'étaient qu'un mélange confus de cris & de gestes, mélange qu'on pourrait appeler du nom de langage animal. Ces trois états sont *l'état de naissance*, celui de *formation*, & l'état de *perfection*.

⁶⁵ Diderot, *La lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 162.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 164.

La langue naissante était un composé de mots & de gestes ou les adjectifs, sans genre ni cas, & les verbes, sans conjugaisons ni régimes, conservaient partout la même terminaison. Dans la langue formée, il y avait des mots, des cas, des genres, des conjugaisons, des régimes, en un mot les signes oratoires nécessaires pour tout exprimer, mais il n'y avait que cela. Dans la langue perfectionnée, on a voulu de plus de l'harmonie, parce qu'on a cru qu'il ne serait pas inutile de flatter l'oreille en parlant à l'esprit⁶⁷.

Le langage prend naissance d'abord dans une forme inarticulée et confuse dans laquelle on a investi toute la pensée. Ainsi, confrontée à une sorte de vivacité d'esprit, «l'âme éprouve alors une foule de perceptions, sinon à la fois, du moins avec une rapidité si tumultueuse qu'il n'est guère possible d'en découvrir la loi⁶⁸». À l'origine la formation des langues dérive du langage naturel: c'est le langage gestuel. Ce langage, Condillac l'appelle le «cri des passions»⁶⁹, celui qui a permis aux premiers hommes d'indiquer l'objet de leurs désirs; un langage d'action fait de gestes, qui ont plus de pouvoir que la parole, comme l'avait souligné Rousseau: c'est «le langage le plus énergique, celui où le signe a tout dit avant qu'on parle⁷⁰».

C'est dans ce contexte que Diderot fait appel à la rhétorique classique, particulièrement à l'usage de l'éloquence dans les langues gestuelles, étudiées à partir d'une théorie des analogies sensorielles qui analyse l'origine des langues à travers la sensation. Une pareille théorie est très bien illustrée chez Diderot par l'expérience qui consiste à se

⁶⁷ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 166-167

⁶⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁹ Consulter *l'Essai sur l'origine de nos connaissances* de Condillac.

⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1990, p. 60.

boucher les oreilles au théâtre, ce qui lui permet de mieux comprendre en quoi consiste l'énergie du langage. Diderot, en se bouchant les oreilles, arrive à comprendre le sens d'une pièce de théâtre qu'il connaissait par cœur en observant les gestes des acteurs:

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je me mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnent, & qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, & je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que lorsque j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être⁷¹.

Ici, Diderot montre que le langage est omniprésent dans la pantomime, malgré le silence qui entoure cette activité, et que ce langage gestuel permet de produire un acte de communication. La pantomime est surtout porteuse d'énergie. Diderot l'avait d'ailleurs bien affirmé, en disant qu'«il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais⁷²». Certes, Diderot veut montrer le rôle que joue la pantomime dans le processus de formation du langage. Il soutient que la pantomime est à l'origine de la parole, que le langage gestuel a préexisté au langage oratoire qui lui «a été substitué par degrés». L'exemple du sourd et muet atteste que le geste prime grâce aux mouvements successifs qu'il

⁷¹ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 148.

⁷² *Ibid.*, p. 142.

représente, car le caractère le plus important du langage gestuel est le fait d'être synthétique. Cette question de la pantomime, Herbert Dieckmann l'a bien commentée dans un passage fort intéressant concernant l'utilisation de la pantomime dans la *Lettre* et aussi sur l'intérêt de Diderot pour le théâtre:

Il se sert des premières impressions de théâtre dans une enquête sur la genèse de nos idées et de l'ordre des idées; elles lui permettent de pénétrer plus avant dans ce problème: quel rôle les gestes et la langue jouent-ils dans l'expression et l'extériorisation de nos sentiments et de nos pensées? Réfléchissant sur la signification que les gestes ont pour lui, il découvre qu'ils expriment et font éprouver plusieurs idées et plusieurs sentiments à la fois, dans une unité de temps et d'espace pour ainsi dire, tandis que la langue, qui est basée sur la réflexion, divise cette unité intérieure et la transforme en succession. En poursuivant cette idée, Diderot découvre le caractère métaphorique et emblématique ou, comme nous dirions, symbolique des gestes. Et il reconnaît aussi qu'en cela les gestes ressemblent à la poésie. Grâce à cette découverte, Diderot peut résoudre le problème d'épistémologie qu'il s'était posé dans la *Lettre*. L'auteur et les gestes entrent comme éléments essentiels dans les réflexions philosophiques et esthétiques de Diderot⁷³.

En effet, cette théorie du langage gestuel ne se retrouve pas seulement dans la *Lettre*, elle est aussi présente dans d'autres textes de Diderot. Qu'on songe aux pièces de théâtre et, particulièrement, à son *Entretiens sur le fils naturel*:

Qu'est ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce qui nous émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. (...) La voix, le ton, le geste, l'action, voilà tout ce qui appartient à l'acteur; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie⁷⁴.

⁷³ Herbert Dieckmann, «Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot», *Cahier de l'association internationale des études françaises*, XIII, Juin 1961, p. 161-162.

⁷⁴ Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 49.

Dans ce passage, Diderot affirme le rôle que peut jouer l'éloquence du corps dans le langage. La pantomime est à la fois langage et art qui implique la complicité des acteurs et l'énergie du discours; une énergie qui se présente sous la forme de gestes et d'émotions. Ce que Jacques Chouillet⁷⁵ a montré en affirmant qu'aucun «langage n'est possible sans une perception instantanée de l'objet. Plus l'expression se rapproche de cette unité originelle, plus elle a d'énergie; la beauté du langage, affirme-il, dépend du degré d'énergie⁷⁶».

En même temps que se pose la question de l'énergie et de la force de représentation du langage, il existe un problème quant à la représentation du temps. Sur ce plan, le sourd et muet sert à insister sur la difficulté qu'il y a pour un geste à signifier les concepts de temps et de durée. Car la durée, le temps restent incommunicables chez le sourd et muet puisqu'il est dépourvu de la parole, d'un langage articulé. Le geste, en fait, représente tout en un moment unique, si bien que la pluralité des sensations s'y réduit à un moment unique qui se confond avec un *punctum temporis*⁷⁷. Dans sa réflexion sur cette éloquence de l'instant unique, Diderot disait, à propos du sourd et muet, «qu'on n'est jamais sûr

⁷⁵ Voir, à ce sujet, l'excellente étude de Jacques Chouillet «l'énergie du langage» dans *Diderot. Poète de l'énergie*, Paris, P.U.F, 1984.

⁷⁶ Jacques Chouillet, *Diderot. Poète de l'énergie*, op. cit., p. 29-30.

⁷⁷ Marc-André Bernier, «La *Lettre sur les sourds et muets* de Denis Diderot: une rhétorique du *punctum temporis*», *Lumen*, v. 28, 1999, p. 1-10.

de lui avoir fait comprendre la différence des temps» comme dans «je fis, j'ai fait, je faisais, j'aurais fait». Voilà pourquoi Diderot considère «que les signes des temps ou des portions de la durée ont été les derniers inventés⁷⁸».

Enfin, Diderot se sert surtout de l'inversion comme point de départ pour arriver à comprendre l'unité de l'âme à partir de la multiplicité des sensations. Diderot disait dans sa lettre:

Mais allons plus loin: je soutiens que quand une phrase ne renferme qu'un très petit nombre d'idées, il est fort difficile de déterminer quel est l'ordre naturel que ces idées doivent avoir par rapport à celui qui parle. Car si elles ne se présentent pas toutes à la fois, leur succession est au moins aussi rapide, qu'il est souvent impossible de démêler celle qui nous frappe la première. Qui sait même si l'esprit ne peut pas en avoir un certain nombre exactement dans le même instant⁷⁹?

Cette simultanéité dont parle Diderot est présente dans le discours qui, pour chercher à rendre la simultanéité des multiples sensations reçues par l'esprit, représente les actions dans un instant unique. De ce point de vue, «l'inversion serait introduite dans la langue non pas comme une correspondance logique entre l'ordre des vues d'esprit et l'ordre d'institution des signes, mais plutôt comme des restes d'une ancienne hiérarchie, où les signes oratoires avaient été institués selon l'ordre des gestes⁸⁰». En regard de ceci, la comparaison entre le langage des gestes

⁷⁸ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 152.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 156-157.

⁸⁰ Ruth L. Caldwell, «Structure de *La Lettre sur les sourds et muets*», *Studies on Voltaire and the eighteenth Century*, v. 84., 1971, p. 112-113.

et le langage articulé vient montrer que la représentation de la sensation vient fonder l'ordre naturel du discours.

En somme, Diderot, avec l'exemple du sourd et muet, poursuit une réflexion où se trouve mise en évidence la possibilité d'une représentation devenue image de sensations réelles et simultanées. À partir de ce postulat, le rapport entre sensation et langage permet de dépasser le problème des inversions pour aboutir au problème esthétique. L'esprit perçoit plusieurs choses à la fois que le discours se charge de décrire successivement, voire de représenter. C'est en ce sens que, pour Diderot, les sourds et muets ont été placés par la nature dans des conditions particulièrement favorables pour permettre au philosophe de saisir sur le vif la formation du langage.

Deuxième partie

Éloquence du corps, hiéroglyphe et esthétique

Chapitre 1

L'éloquence du corps et la tradition rhétorique

À partir du principe de l'inversion, longuement discuté par les grammairiens philosophes, Diderot a essayé de comprendre, à la différence d'un grand nombre de ses contemporains, non seulement l'origine et la formation du langage oratoire, mais toute la théorie des idées. Il s'agit pour Diderot de découvrir l'origine de nos idées et de connaître le moyen de les représenter. Comment une idée se présente-t-elle à notre esprit et comment le corps la représente-t-elle? Autrement dit, qu'est ce qu'une idée? C'est ce que Voltaire abordera plus tard dans son *Dictionnaire philosophique* en affirmant qu'une idée «est une image qui se peint dans mon cerveau et que toutes nos pensées sont donc des images⁸¹». Pareille conception des idées est déjà chère à Diderot puisque l'enjeu principal de la lettre repose sur une théorie de la figure dont le rôle consiste à représenter les idées en une image unique.

Sur la théorie des idées et la formation du langage oratoire, Diderot s'inspire également des théoriciens du langage. Cette démarche l'incite à chercher ses sources dans la tradition rhétorique. C'est en ce sens qu'il

⁸¹ Voltaire, «Idée», *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 223.

faut considérer les travaux de Bernard Lamy (1640-1715), théoricien de la figure du dix-septième siècle. Dans son ouvrage *La Rhétorique où l'art de bien parler* (1675), celui-ci jette les fondements de ce qui sera pour Diderot la base de toutes ses recherches sur la théorie de la figure en rapport avec l'idée de représentation.

Pour Lamy, «les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans nôtre esprit, l'on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et les mots sont les couleurs⁸²». Une telle théorie opère surtout un rapprochement entre passion et figure, laquelle permet de signifier beaucoup de choses en même temps, car selon lui,

« Nous parlons pour exprimer nos pensées, et pour communiquer les mouvements de notre volonté, car nous désirons qu'on ait avec nous les mêmes mouvements pour ce qui est l'objet de nos pensées et le sujet de notre discours. La beauté d'un discours ne peut donc consister que dans ce rapport exact que toutes les parties auront avec cette fin. Il est beau lorsque tous les termes dont il est composé, donnent des idées si justes des choses qu'on les voit telles qu'elles sont, et qu'on sent pour elles toutes les affections de celui qui parle⁸³.

Lamy a tenté d'esquisser, dans le chapitre IV consacré aux «différents traits du tableau dont on a formé le dessein dans l'esprit», les opérations de l'esprit qui participent à la formation du langage oratoire:

Cette opération de l'esprit par laquelle il aperçoit ce qui est en lui-même comme font les premières vérités avec lesquelles nous naissons, et les choses qui sont hors de lui comme les astres, les plantes, les animaux, par la porte des sens du

⁸² Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, Sussex Library, 1969, livre I, chap. II, p. 5.

⁸³ *Ibid.*, livre I, chap. III, p. 9.

corps où il est renfermé; cette première opération de l'esprit se nomme, dis-je, dans les écoles de philosophie perception. Lorsque nous avons aperçu un objet, que nous y faisons quelque attention, que nous réfléchissons sur ce que nous lui attribuons quelques qualité en assurant qu'il est tel, ou qu'il n'est pas tel. Cette seconde opération de l'esprit s'appelle jugement, laquelle est suivie d'une troisième qui tire des conséquences de ce qu'on a connu d'un objet par les deux premières opérations. C'est ce qu'on appelle raisonner. Enfin, selon la nature et les qualités de l'objet de nos pensées on sent dans la volonté des mouvements d'estime ou de mépris, d'amour ou de haine, de colère, d'envie, de jalousie, ce qu'on a nommé passion⁸⁴.

Dans ce passage, en faisant une synthèse entre le cartésianisme et la tradition oratoire afin de comprendre le fondement du langage, Lamy a fait à la fois la généalogie des idées et la généalogie du discours, afin de montrer le lien existant entre la sensation, l'esprit et la passion. Alors que «le discours n'est qu'un tissu de plusieurs propositions⁸⁵», la pensée se présente à l'esprit comme un tableau uni. Mais si Lamy considère que «le discours n'est qu'une image de nos pensées, afin que le discours soit naturel, il doit avoir des figures pour tous les traits de nos pensées et représenter toutes nos pensées comme elles sont rangées dans notre esprit⁸⁶». C'est pourquoi «il y a des figures de rhétorique et des figures de grammaire. Les premiers expriment les mouvements extraordinaires dont l'âme est agitée dans les passions, où elles forment une cadence

⁸⁴ *Ibid.*, livre I, chap. IV, p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, livre I, chap. IX, p. 38.

⁸⁶ *Ibid.*, livre I, chap. X, p. 42.

agréable. Les figures de grammaire se font dans la construction lorsqu'on s'éloigne des règles ordinaires⁸⁷». En regard de cela, la théorie oratoire de la figure chez Lamy suppose une réhabilitation des passions dont le langage est précisément celui des figures. C'est dans ce sens que Lamy a tenté de comprendre en quoi les figures, qui sont comme des «armes de l'âme», révèlent les ressorts de la persuasion que le discours comporte:

Il ne faut pas s'imaginer, précise Lamy, que les figures de Rhétorique soient seulement de certains tours que les Rhéteurs aient inventez pour orner le discours. Dieu n'a pas refusé à l'âme ce qu'il accordé au corps: si le corps sait se tourner, et se disposer adroitement pour repousser les injures; l'âme peut aussi se défendre; la nature ne l'a pas fait immobile lorsqu'on l'attaque. Toutes les figures qu'elle emploie dans le discours quand elle est émue, font le même effet que les postures du corps; si celles-là sont propres pour se défendre des attaques des choses corporelles, les figures du discours peuvent vaincre ou fléchir les esprits. Les paroles sont les armes spirituelles de l'âme, qu'elle emploie pour persuader ou pour dissuader⁸⁸.

Ainsi, à partir du signe représentant les idées, Lamy développe la thèse selon laquelle les idées se transforment en figures qui sont comparables aux attitudes du corps qui viennent représenter l'expérience singulière et personnelle, modelée par les passions. La figure expose une image totale des idées et c'est ce que Lamy a remarqué en faisant état de l'ordre naturel des idées:

Lorsqu'on parle on ne veut pas seulement marquer chaque idée qu'on a dans l'esprit par un terme qui lui convienne; on a une conception qui est comme une image faite de plusieurs traits qui se lient pour l'exprimer. Il semble donc qu'il est à propos de présenter cette image toute entière afin qu'on considère d'une seule vue tous les traits liez les uns avec les autres comme ils le sont⁸⁹.

⁸⁷ *Ibid.*, livre I, chap. X, p. 43.

⁸⁸ *Ibid.*, livre II, chap. VIII, p. 113.

⁸⁹ *Ibid.*, livre I, chap. X, p. 50.

Cette «image toute entière» a un langage, celui de la figure qui représente ensemble toutes les images que le corps perçoit. Pour Lamy, le discours d'un sujet sous l'emprise d'une ou plusieurs passions se distingue d'ailleurs de celui qui «parle sans émotion»:

Ainsi les paroles répondent à nos pensées, le discours d'un homme qui est ému ne peut être égal. Quelquefois il est diffus, et il fait une peinture exacte des choses qui sont l'objet de sa passion: il dit la même chose en cent façons différentes. Une autrefois son discours est coupé: il est entrecoupé d'interrogations, d'exclamations; il est interrompu par de fréquentes digressions; il est diversifié par une infinité de tours particuliers et de manières de parler différentes. Ces tours, et ces manières de parler sont tout aussi faciles à distinguer d'avec les façons de parler ordinaires, que les traits d'un visage irrité avec ceux d'un visage doux et tranquille⁹⁰.

À cet égard, Lamy insiste sur le fait que le discours doit représenter fidèlement le fond de nos pensées, que ce soit par les signes ou par le biais de figures. C'est ce qu'il a expliqué en ces termes :

Le discours doit avoir tous les traits de la forme des pensées de celui qui parle, (...) il faut donc quand nous parlons, que chacune de nos idées que nous voulons faire connaître, ait dans le discours un signe qui la représente. Mais aussi il faut observer qu'il y a des mots qui ont la force de signifier beaucoup de choses, et qui outre leurs idées principales, peuvent réveiller plusieurs autres du nom desquelles ils sont par conséquent l'office. Lorsque toutes nos idées sont exprimées avec leur liaison, il est impossible que l'on n'aperçoive ce que nous pensons, puisque nous en donnons toutes les figures nécessaires. C'est pourquoi ceux-là parlent clairement qui parlent simplement, qui expriment leurs pensées d'une manière naturelle, dans le même ordre, dans la même étendue qu'elles ont dans leur esprit⁹¹.

Outre la clarté des signes, Lamy met en évidence l'importance des mots qui ont «la force de signifier beaucoup de choses» à la fois: ce sont

⁹⁰ *Ibid.*, livre II, chap. VII, p. 109.

⁹¹ *Ibid.*, livre I, chap. X, p. 44.

les figures. En considérant les figures comme des signes qui représentent nos passions, sous forme de peinture de nos pensées et comme un langage des passions, Lamy a réussi à créer un rapport étroit entre philosophie et rhétorique. C'est pour cette raison que «lorsque nous parlons, disait Lamy, nous devons avoir un soin particulier des principales choses, et choisir pour elles des expressions qui fassent sur l'esprit de ceux qui écoutent de fortes impressions, soit par la multitude des idées qu'elles contiennent, soit par leur étendue⁹²». En même temps, il faut accorder une grande importance à l'intensité des expressions, corporelles ou verbales, qui représentent les passions. C'est pourquoi, chez Lamy, la théorie de la figure suppose une mise en scène des passions:

Les passions, dit-il, ont des caractères particuliers avec lesquelles elles se peignent elles-mêmes dans le discours. Comme on lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son cœur; que le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvements extraordinaires de son âme; les tours particuliers de son discours; les manières de s'exprimer éloignées de celle que l'on garde dans la tranquillité, sont les signes et les caractères des agitations, dont son esprit est ému dans le temps qu'il parle⁹³.

Ce passage montre que la conception de l'élocution est basée sur les passions et leur pouvoir. Les passions sont alors les fondements des figures, seules capables de les rendre dans le discours: elles sont un langage que l'esprit et le corps viennent investir. Les mouvements du

⁹² *Ibid.*, livre I, chap. X, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, livre II, chap. VII, p. 108.

corps accompagnent alors les mouvements de l'âme et de l'esprit et participent à la représentation de la forme du discours la plus éloquente. La rhétorique de Lamy s'attache ainsi à penser le rendu de la perception et elle se présente comme une théorie du langage soucieuse de l'expérience sensible. «Il s'en faut bien, disait Lamy, que toutes les pensées des hommes soient semblables, c'est-à-dire qu'ils regardent toutes choses d'une même façon⁹⁴». À ce titre, Lamy soutient que c'est la passion qui fait que l'on considère les choses d'une autre manière. L'intérêt consiste alors à mettre en évidence les liens qui unissent l'esprit et l'âme aux passions et aux lois de la perception qui agissent sur le corps. Les passions ont pour rôle d'exprimer et d'émouvoir:

Les passions, disait Lamy, font que l'on considère les choses d'une autre manière que l'on ne le fait dans le repos & dans le calme de l'âme; elles grossissent les objets, elles y attachent l'esprit, ce qui fait qu'il en est entièrement occupé, & que ces objets font presque autant d'impression sur lui que les mêmes choses⁹⁵.

C'est par les passions que l'on considère les choses d'une autre manière; les passions modifient non seulement notre rapport vécu au monde, mais aussi notre discours. L'examen des effets des passions dans le discours montre surtout que le discours est sous l'emprise de la rhétorique. C'est ce que Lamy avait souligné en ces termes:

Celui qui tient les ressorts d'une machine n'est pas tant le maître de tous les effets de cette machine que celui-là l'est d'une personne dont il connaît les

⁹⁴ *Ibid.*, livre II, chap. VIII, p. 112.

⁹⁵ *Ibid.*, livre II, chap. VII, p. 108.

inclinations, et à qui il sait inspirer la haine ou l'amour selon qu'il faut le faire avancer vers un objet ou l'en éloigner⁹⁶.

Ainsi, le rapport entre les figures et les passions est régi par le mode de représentation du discours. Puisque les figures représentent les passions, elles permettent surtout à celles-ci de trouver un langage, voire les signes qui leur sont propres pour révéler un point de vue et une perception particulière des choses.

En d'autres termes, Lamy montre que les figures du discours sont susceptibles de servir le rendu d'une perception singulière du monde et de réussir ce tour d'éloquence. C'est le discours figuré qui permet de rendre l'expérience sensorielle de la perception, fondement de toutes les connaissances. Telle est la rhétorique de Lamy: elle s'attache à penser le rendu de la perception, car «pour rendre notre discours efficace il faut le figurer⁹⁷». En regard de cela, la figure est une forme sensible de la passion dans le discours, elle est une forme universelle de représentation du monde de la perception et des mouvements de la passion. C'est ce que Lamy a souligné dans ce passage:

(...) si le corps sait se tourner, et se disposer adroitement pour repousser les injures, l'âme peut aussi se défendre; la nature ne la pas faite immobile lorsqu'on l'attaque. Toutes les figures qu'elle emploie dans le discours quand elle est émue, font le même effet que les postures du corps; si celles-là sont propres pour se défendre des attaques des choses corporelles, les figures du discours peuvent vaincre ou infléchir les esprits. Les paroles sont les armes spirituelles de l'âme,

⁹⁶ *Ibid.*, livre I, chap. IV, p. 15.

⁹⁷ *Ibid.*, livre II, chap. VII, p. 112.

qu'elle emploie pour persuader et pour dissuader. (...) Une personne affligée prend naturellement toutes les postures humiliées qui la font paraître au-dessous de ceux à qui elle demande du secours (...) dans le discours, il y a des figures qui répondent à ces postures d'affliction et d'humilité⁹⁸.

En ce sens pour Lamy, tout comme pour Diderot, la passion met donc en cause la dimension pragmatique et oratoire du discours, laquelle sollicite à chaque fois une théorie de la figure.

Cette théorie de la figure chez Lamy annonce le concept d'«exposition» que l'on retrouve chez le père Buffier (1661-1737)⁹⁹. Les travaux de ce dernier sont incontournables pour comprendre l'évolution de la pensée de Diderot puisque sa philosophie du «sens commun», proche de celle Locke, est très présente dans l'œuvre de Diderot. Pour Buffier, le «sens commun» fait en sorte qu'il y a une sorte d'universalité des idées, les sensations étant communes chez tous les hommes. À partir de cette philosophie du «sens commun», Buffier considère alors que la sensation est au cœur de la pensée et, par conséquent, le corps est au centre de toute sa philosophie. La théorie de Buffier suppose que les sensations sont toujours liées au singulier. Sa rhétorique est centrée sur le moment présent et sur l'expérience sensitive du monde.

⁹⁸ *Ibid.*, livre II, chap. VIII, p. 113 et p. 140.

⁹⁹ Professeur et philosophe, jésuite de formation, un des fondateurs des Mémoires de Trévoux.

À cet égard, ce qui définit l'éloquence, c'est la capacité du discours à rendre cette expérience du monde en faisant «voir une chose par diverses faces¹⁰⁰». C'est ce que Buffier appelle l'exposition:

Parmi les figures particulières de rhétorique que l'on enseigne ordinairement, il en est une sur laquelle je ne vois pas qu'on insiste plus que sur les autres; et dont cependant l'usage me paraît incomparablement au-dessus des autres; ou plutôt elle me paraît la seule essentielle à l'éloquence, et dont les autres ne sont que des tours et des expressions différentes. (...) Cette figure est ordinairement désigné sous le nom d'Exposition. Elle consiste à faire voir une même chose par ses diverse faces; c'est-à-dire, par les divers jours et ses divers cotés; autrement, par ses circonstances et par ses particularités différentes¹⁰¹.

Ainsi, l'exposition est l'essence même de l'éloquence car elle relève d'un principe oratoire qui place l'expérience sensitive au centre de la représentation. La philosophie de la sensation chez Buffier fait surtout en sorte que l'éloquence est le rendu de cette expérience singulière du monde. «C'est dans l'exposition, poursuit Buffier, que consiste particulièrement la nature de l'éloquence¹⁰²».

De toute évidence, dans le prolongement de la conception de la «figure» chez Lamy et de «l'exposition» chez Buffier se situe la conception du langage chez Diderot, qui reprend le problème en interrogeant les règles de l'actio, c'est-à-dire de l'art de traduire nos perceptions avec le langage gestuel et où le corps est le principal agent de toute cette

¹⁰⁰ Claude Buffier, *Traité philosophique et pratique de l'éloquence dans Cours de sciences*, Paris, Guillaume Cavlier et Pierre-François Giffart, 1732, p. 340.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 338-339.

¹⁰² *Ibid.*, p. 341.

opération. L'actio, autrement dit l'éloquence du corps, ou encore art du corps, du geste et de la voix, est chargée de rendre visible les mouvements de la passion. C'est pourquoi Diderot s'est attardé dans sa lettre à l'exemple du sourd et muet dont le corps parlant permet de développer une conception du langage qu'illustrent les procédés gestuels. Il en va de même au théâtre avec la pantomime. Diderot rappelle que le corps-pantomime représente, non seulement des idées et des sensations au moyen d'un langage gestuel, mais met en évidence tout l'implicite du langage:

La sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois; c'est ce qu'elle exécuterait à merveille sur un clavecin oculaire si le système de mon muet était institué, et que chaque couleur fût l'élément d'un mot. Aucune langue n'approcherait de celle-ci. Mais au défaut de plusieurs bouches, voici ce qu'on a fait: on a attaché plusieurs idées à une seule expression. Si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes, au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendues à la fois pourrait être telle que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle. Que deviendrait alors l'inversion qui suppose décomposition des mouvements simultanés de l'âme, et multitude d'expressions¹⁰³.

Tout ce passage illustre une sorte de vivacité d'esprit qui sert à expliciter et à comprendre les mécanismes de la pensée et l'énergie du langage. À cet égard, Chouillet considère que l'énergie du langage est en proportion inverse de la quantité de discours: on est donc en droit de supposer que le discours qui se réduirait à un mot, à un geste et même au

¹⁰³ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 158.

silence total serait, de tous les modes d'expression, le plus «énergique»: il va jusqu'à dire que «c'est le silence qui comporte la plus grande quantité d'énergie¹⁰⁴».

Cette force du langage gestuel, Diderot en emprunte l'idée à la rhétorique antique et, en particulier, à Quintilien. Le discours de Quintilien sur le geste considère le corps dans une vision globale et dans son expressivité en s'attardant surtout à son éloquence. Le corps sert à exprimer les passions: dans ce cas, on parlera de «geste éloquent» qui se distingue par ses mouvements et par la succession de ses attitudes¹⁰⁵. Quintilien avait bien expliqué le phénomène de l'éloquence du geste en faisant le parallèle avec les arts:

Et il n'est pas étonnant que ces gestes, qui après tout, comportent des formes de mouvement, produisent une impression si profonde sur l'âme, quand la peinture, art muet et dont les moyens d'expression ne varient pas, agit sur notre sensibilité la plus intime au point que parfois elle semble plus éloquente que la parole¹⁰⁶.

Cette rhétorique du geste se manifeste en plus d'une occasion chez Diderot. Car «le geste ne fait pas que signifier les passions: il révèle encore les pensées. Passions et pensées seront désormais liées dans

¹⁰⁴ Jacques Chouillet, op. cit., p. 31-32.

¹⁰⁵ Pour plus de détails sur ce sujet, consulter le chapitre «De Gestu ou le geste éloquent» de la thèse de Lucie Desjardins *Le théâtre du corps. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.

¹⁰⁶ Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, «collection les universités de France», 1975-1978, livre XI, 3, p. 67.

une sorte de poétique du geste¹⁰⁷». La mise en œuvre du geste éloquent a la capacité de rendre les passions et de les susciter. Ainsi, l'action du corps sert à exprimer les sentiments et les passions: les mouvements du corps sont même une peinture des pensées de l'âme qui représente vivement et naturellement les sentiments de celui qui parle.

Dans cette optique, Diderot rejoint Quintilien sur le rôle du langage gestuel, en tant que forme expressive du langage ayant le pouvoir de représenter une action comme le ferait un tableau, surtout que les observations de Diderot sur le sourd et muet montrent que le langage oratoire est relié à la nature du langage gestuel:

Je jouais un jour aux échecs, et le muet me regardait jouer: mon adversaire me réduisait dans une position embarrassante; le muet s'en aperçut à merveille, et croyant la partie perdue, il ferma les yeux, inclina la tête, et laissa tomber ses bras, signes par lesquels il m'annonçait qu'il me tenait pour mat ou mort. Remarquez, en passant comment la langue des gestes est métaphorique. Je crus d'abord qu'il avait raison; cependant comme le coup était composé, et que je n'avais pas épuisé les combinaisons, je ne me pressai pas de céder, et je me mis à chercher une ressource. L'avis du muet était toujours qu'il n'y en avait point; ce qu'il disait très clairement en secouant la tête, et en remettant les pièces perdues sur l'échiquier. Son exemple invita les autres spectateurs à parler sur le coup; on l'examina, et à force d'essayer de mauvais expédients, on en découvrit un bon. Je ne manquais pas de m'en servir et de faire entendre au muet qu'il s'était trompé, et que je sortirais d'embarras malgré son avis. Mais lui, me montrant du doigt tous les spectateurs les uns après les autres, et en faisant en même temps un petit mouvement des lèvres qu'il accompagna d'un grand mouvement de ses deux bras qui allaient et venaient dans la direction de la porte et des tables, me répondit qu'il y avait peu de mérite à être sorti du mauvais pas où j'étais, avec les conseils du tiers, du quart et des passants; et que l'expression populaire, consulter le tiers, le quart et les passants, vint à plusieurs en même temps; ainsi bonne ou mauvaise, notre muet rencontra cette expression en gestes¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Lucie Desjardins, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁸ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 145.

Dans une métaphore active du langage, le sourd et muet ne peint pas ses idées en mots, il mime des gestes, des passions, des sons et des voix afin de traduire sa pensée. Diderot montre bien que l'exemple du sourd et muet atteste d'une éloquence du corps où, suivant son expression, «le geste triomphe du discours»:

Je suis à table avec un sourd et muet de naissance. Il veut commander à son laquais de me verser à boire. Il avertit d'abord son laquais. Il me regarde ensuite. Puis il imite du bras et de la main droite les mouvements d'un homme qui verse à boire. Il est presque indifférent dans cette phrase lequel des deux derniers signes suit ou précède l'autre. Le muet peut, après avoir averti le laquais, ou placer le signe qui désigne la chose ordonnée, ou celui qui dénote la personne à qui le message s'adresse; mais le lieu du premier geste est fixé. Il n'y a qu'un muet sans logique qui puisse le déplacer¹⁰⁹.

En fonction de cette rhétorique du corps, l'idée d'une représentation simultanée s'impose et laisse place à un langage polyphonique, comme on l'a vu avec l'exemple de ces «vingt bouches» capables de transmettre les signes de la pensée tous à la fois. Dans cette optique, la réflexion de Diderot consiste à utiliser l'exemple du sourd et muet pour poser les problèmes de la représentation des images. De celle-ci résulte une rapidité, une sorte de vivacité d'esprit qui, à son tour, produit un langage polyphonique. Or, l'harmonie entre l'image et le sens produite chez le sourd et le muet introduit la théorie des hiéroglyphes qui permet le passage de la perception au langage.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 150.

Chapitre 2

La théorie du hiéroglyphe

Tout au long de la lettre, Diderot utilise les exemples poétiques pour montrer que le langage est porteur d'énergie. En se questionnant sur le secret de poètes tels Boileau et en commentant leurs vers, Diderot affirme à nouveau son appartenance à la philosophie sensualiste, en s'attardant au rendu de la sensation, car dans la poésie, le son peut rendre l'image et cela permet de représenter plusieurs sensations. Pour Diderot, on ne perçoit jamais une seule chose, mais au contraire plusieurs choses à la fois, et le fait de percevoir plusieurs choses en même temps rend l'expérience perceptible plus riche et plus intense. Pour comprendre en quoi le langage peut peindre et dire, dire et représenter en même temps, Diderot recourt alors à la notion de hiéroglyphe:

Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut & vivifie toutes les syllabes. Qu'est ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que je sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites & représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, & l'oreille les entend, & que le discours n'est pas seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui les peignent. Je pourrais dire que dans ce sens toute la poésie est emblématique¹¹⁰.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 169.

La métaphore de l'hiéroglyphe est très importante pour Diderot grâce à son aspect synthétique: elle est sensible et riche car «la poésie transforme le langage analytique en instrument d'expression synthétique, au moyen de l'imitation imaginative de la nature¹¹¹». L'hiéroglyphe serait alors un «emblème poétique» qui «consiste en une alliance étroite entre le son du mot et le sens, c'est-à-dire que le son aide à rendre l'image¹¹²». À travers une compression du sens, l'hiéroglyphe propose le mode d'expression le plus adéquat pour représenter la perception et ses multiples facettes. En outre, le principe du langage hiéroglyphique tiendrait à l'usage du langage naturel, le plus primitif, celui des symboles, ce que Jacques Chouillet a formulé en ces termes:

La *Lettre sur les sourds et muets* semble, à première lecture, accréditer l'hypothèse d'une raison poétique douée d'instruments spéciaux et réservés à une race d'élus. Quel serait l'instrument de cette raison? Diderot ne le dit pas avec clarté. Il parle indifféremment d'intelligence ou de sensibilité: tantôt l'hiéroglyphe est l'objet d'un «entièrement vif» tantôt il est insaisissable pour celui «à qui l'intelligence des propriétés hiéroglyphiques n'a pas été donnée¹¹³».

Qu'on l'appelle hiéroglyphe ou emblème, qu'elle s'exprime par gestes, par voix ou par dessin, cette raison poétique est au centre de tout et constitue la preuve par excellence de l'unité d'esprit humain dans le

¹¹¹ N. Rudich, *op. cit.*, p. 77.

¹¹² Ruth L. Caldwell, «Structure de la *Lettre sur les sourds et muets*», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, v. 84, 1971.

¹¹³ J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, *op. cit.*, p. 227.

figures permettent de rendre cette fusion première entre la sensation et l'idée. C'est pourquoi l'hiéroglyphe est surtout un artifice oratoire qui permet d'exprimer et de rendre l'état d'un corps pour lequel un ensemble de perceptions s'offre toujours comme une unité: autrement dit la simultanéité avec laquelle le corps perçoit les choses.

Il est donc important de noter que l'hiéroglyphe, au XVIII^e siècle, ne signifie pas simplement le caractère de l'écriture sacrée égyptienne, mais aussi la correspondance entre image et sens. C'est d'ailleurs ce que signale le chevalier de Jaucourt qui, dans l'article «Hiéroglyphe» de l'*Encyclopédie*, considère l'hiéroglyphe comme une «véritable écriture en peinture¹¹⁵». Diderot de son côté définit ce concept comme «la première méthode qu'on a retrouvé pour peindre les idées par les figures». Aussi, la représentation de chaque image devient expression d'un discours à déchiffrer.

Dans son *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, Warburton avait contribué à diffuser la vogue de la pratique de la notion de hiéroglyphe en Europe dès lors qu'il s'agissait de penser les rapports entre idées, images et écriture:

Nous avons deux manières de communiquer nos idées. La première à l'aide des sons; la seconde par le moyen des figures. En effet, l'occasion de perpétuer nos pensées, et de les faire connaître aux personnes éloignées, se présente souvent; et comme les sons ne s'étendent pas au-delà du moment et du lieu où il sont

¹¹⁵ Article, «Hiéroglyphe», *l'Encyclopédie*, op. cit., v. 8, p. 844.

moment unique de la sensation. Schéma de sensation, l'hiéroglyphe se présente en même temps comme un schéma de transmission.

L'hiéroglyphe comporte une grande énergie grâce à la compression du sens qu'il opère soit par l'entrecroisement des concepts soit par la multitude de choses qu'il représente. Toute la force de la lettre vient de là: ce que Diderot a profondément senti, c'est qu'aucune création ou interprétation poétique n'est possible si elle ne passe par ce modèle intérieur de toute parole qu'est l'hiéroglyphe. Comme l'a observé Marc-André Bernier,

Le terme «hiéroglyphe» désigne une sorte d'agglomération de sens propre à représenter plusieurs choses au moyen d'une seule et unique figure. On conçoit quel profit on peut tirer de ce terme dans un contexte où il s'agit de comprendre en quoi la poésie parvient, en un seul trait, à faire voir et entendre, juger et imaginer-bref, à entasser sensations, idées, expressions à la faveur de quelque figure concise et susceptible de peindre «l'état d'une âme» qui éprouve tout en un moment unique¹¹⁴.

À ce titre, l'hiéroglyphe a pour rôle essentiel de représenter la sensation. L'hiéroglyphe dans la littérature, c'est ce qui unit la sensation et la langue, et sert aussi de base à l'éloquence. Diderot va concevoir l'hiéroglyphe comme la représentation d'une superposition, d'une continuité, d'un enchaînement de sensations et de rapports harmonieux qui vont rappeler l'unité de la sensation. Il considère que les images et les

¹¹⁴ Marc-André Bernier, «La *Lettre sur les sourds et muets* de Denis Diderot: une rhétorique du *punctum temporis*», *op. cit.*, p. 10.

proférés, on a inventé les figures et les caractères, après avoir imaginé les sons, afin que nos idées pussent participer à l'étendue et à la durée. Cette manière de communiquer nos idées par des marques et par des figures, a consisté d'abord à dessiner tout naturellement les images des choses. Ainsi, pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on a représenté la forme de l'un ou de l'autre. Le premier Essai de l'Écriture a été, comme on voit, une simple peinture¹¹⁶.

Dans la suite du texte, Warburton explique que ces figures sont à l'origine des hiéroglyphes. Il commente le recours aux hiéroglyphes et leur usage chez toutes les nations qui, selon lui, ont trouvé la manière de conserver les pensées par le biais de l'imitation, produisant alors un langage à déchiffrer¹¹⁷. Cette écriture peut être considérée comme un art, puisque ce dernier la compare à une sorte de peinture. Pour Warburton, «cette manière d'exprimer nos pensées par des actions, s'accorde parfaitement avec celle de les conserver par la peinture¹¹⁸». Ainsi la peinture s'est changée en hiéroglyphe puisque «une figure était la marque ou l'image de plusieurs choses¹¹⁹», autrement dit une peinture hiéroglyphique. C'est que l'habitude de cette peinture hiéroglyphique procédait de pratiques linguistiques extrêmement figurées, ce que Warbuton a développé en ces mots:

Nous n'avons envisagé jusqu'ici le rapport du langage avec l'écriture qu'autant que l'un et l'autre peuvent être comparés pris séparément; mais ces différentes manières de communiquer les mêmes idées, doivent nécessairement avoir influé beaucoup l'une sur l'autre. (...) L'influence que le langage doit avoir eu sur la première espèce d'écriture, qui a été l'hiéroglyphique, est évidente. Nous avons

¹¹⁶ William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphe des Égyptiens*, Paris, coll. «Palimpeste», Aubier-Flammarion, 1977, p. 98.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 117-118.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

fait voir que la pure nécessité avait rendu ce langage extrêmement figuré, et plein d'images sensibles¹²⁰.

Cette peinture est aussi un langage éloquent qui a pour rôle de présenter «une image sensible¹²¹» des choses et des idées. Sous ce jour, on comprend mieux ce qui a pu séduire Diderot dans l'idée même de hiéroglyphe.

De toute évidence, la notion de hiéroglyphe permet de penser une sorte de retour aux sensations premières qui rend capable de dire les choses dans le même ordre que le corps les perçoit. Dans le langage d'action, on l'a vu, le corps parle lui-même. Ainsi, le sourd et muet devient le témoin de ce langage premier dans lequel les signes se succèdent suivant le même ordre que les sensations et c'est pourquoi le thème du l'hiéroglyphe, au XVIII^e siècle, vient suggérer une image capable de produire plusieurs sens entremêlés: c'est donc tout un tissu formant un langage polyphonique. L'hiéroglyphe est, pour mieux dire, une écriture dont le discours polyphonique cherche à rendre ce que le corps a perçu simultanément. Chez Diderot, l'hiéroglyphe permet même d'appréhender toute forme de langage polyphonique: ainsi, «les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes¹²²».

¹²⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹²¹ *Ibid.*, p. 174.

¹²² *Ibid.*, p. 185.

De même, l'exemple des sourds et muets atteste que la pensée agit, avant d'être parlée, représentée par le langage. Pour exprimer l'idée, le sourd et muet peint une image métaphorique par un geste figurant des choses et des actions pour exprimer l'idée voulue. Condillac considère, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, à propos de la superposition des sens et la perception simultanée, que le principe du langage hiéroglyphique est donc l'usage du langage naturel, le plus primitif, celui des symboles. C'est ce qui nous permet de comprendre la réflexion de Diderot, qui consiste à rapprocher la théorie empiriste du langage des hiéroglyphes de manière à mettre en évidence la représentation simultanée des choses ou des objets, telle qu'elle est illustrée par la poésie.

En somme, le sourd et muet devient le témoin de l'ordre naturel dans lequel les sensations se succèdent et, par conséquent, les idées. Le concept de hiéroglyphe permet alors de réfléchir sur la question de la représentation de cette succession des perceptions. À ce titre, l'hiéroglyphe est un langage polyphonique qui inscrit dans le discours ce que le corps a perçu simultanément. Chez Diderot, l'hiéroglyphe se confond avec une figure qui permet ce langage polyphonique, tout comme pour exprimer une idée, le sourd et muet peignait une image métaphorique dont le geste figurait le tout-ensemble des choses et des actions. C'est pourquoi le principe du langage hiéroglyphique est l'usage

naturel, le plus primitif, celui des symboles, comme l'indiquait déjà

Jacques Chouillet:

La réflexion de Diderot consiste à rapprocher la théorie empiriste et le sens des hiéroglyphes à la représentation successive des choses et des objets. Diderot nous mène à la grande théophanie de la seconde partie, où «l'esprit» de la poésie se révèle comme une «présence» et transforme le discours successif en langage simultané ou hiéroglyphe¹²³.

Enfin, la question de la représentation de la perception est fortement présente dans la lettre grâce à la notion de «hiéroglyphe». En voulant définir l'esprit qui se révèle dans le discours du poète, le terme hiéroglyphe a une valeur à la fois visuelle et sonore. Grâce à cette fusion première entre l'image et l'idée, la figure de l'hiéroglyphe devient le socle du langage oratoire, ce que Marc Fumaroli a déjà signalé:

« Dans les emblèmes, le rapport entre l'image et le texte, l'hiéroglyphe et les mots, commande pour ceux-ci une brièveté allusive et épigrammatique qui rivalise avec la densité mystérieuse de l'image: entre les deux étages du sens, une fable d'Esopé, un mythe ovidien, une parabole biblique ou même plusieurs d'entre eux entrelacés, forment un nœud sémantique qui réconcilie les «fragments» apparemment distincts et juxtaposés¹²⁴.

Ainsi, l'originalité de Diderot s'affirme dès lors dans le fait de créer cette liaison étroite entre la rhétorique et l'esthétique. L'hiéroglyphe est alors un emblème, une «peinture pour les yeux et l'esprit».

¹²³ Chouillet, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁴ Marc Fumaroli, «Hiéroglyphe et lettres: la "sagesse mystérieuses des anciens" au XVII^e siècle», *Dix-septième siècle*, n° 158, janv/mars 1998, 40^e année n° 1, p. 9.

Chapitre 3

L'art de la représentation

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, la fonction du geste lui confère un caractère esthétique. Par l'expression artistique du geste, Diderot s'engage dans une réflexion sur le langage. L'émotion traduite à travers cette opération sémiotique implique une sorte «d'éloquence oratoire», suscitée par la représentation du mouvement des passions. Dans son esthétique théâtrale, Diderot met en lumière à la fois l'aspect pathétique du geste et l'énergie du langage qui en procède et qui représente la pensée dans toute sa vivacité et dans toute son unité. Jacques Chouillet, dans son ouvrage *La formation des idées esthétiques de Diderot*, explique la notion d'unité de l'esprit chez Diderot en évoquant la loi des perceptions simultanées qui est soutenue par la loi de la continuité, puisqu'il ne peut y avoir de perception sans une succession et un enchaînement d'idées. Car dans l'instant de la perception esthétique, il y a trois moments: d'abord voir un objet, ensuite le juger beau et enfin éprouver une sensation agréable, désirer sa possession. En l'occurrence, le thème de l'unité de l'esprit représente non seulement l'unité de la perception mais aussi l'accumulation des perceptions simultanées, thème qui va se lier à celui de l'harmonie.

C'est pourquoi Diderot emploie le langage comme un caractère de médiation qui traduit l'expression de la pensée. Diderot avait illustré ce caractère par l'exemple de la faim chez le sourd et muet dans lequel apparaît une éloquence du discours gestuel :

Supposez ensuite deux hommes pressés par la faim, mais dont l'un n'ait point d'aliment en vue, & dont l'autre soit au pied d'un arbre si élevé qu'il n'en puisse atteindre le fruit. Si la sensation fait parler ces deux hommes, le premier dira : «J'ai faim, je mangerais volontiers» et le second: «Le beau fruit ! J'ai faim, je mangerais volontiers.» Mais il est évident que celui-là a rendu précisément par son discours tout ce qui s'est passé dans son âme; qu'au contraire il manque quelque chose dans la phrase de celui-ci, et qu'une des vues de son esprit y doit être sous-entendue. L'expression «Je mangerais volontiers» quant on n'a rien à sa portée, s'étend en général à tout ce qui peut apaiser la faim; mais la même expression se restreint & ne s'entend plus que d'un beau fruit quant ce fruit est présent¹²⁵.

À travers cet exemple Diderot nous montre que l'ordre naturel des idées renferme l'idée de celui qui parle et les sensations. «En examinant les discours de la sensation de la faim ou de la soif, disait Diderot, on eut souvent occasion de s'apercevoir que les mêmes expressions s'employaient pour rendre des vues de l'esprit qui n'étaient pas les mêmes¹²⁶». C'est alors que

L'état d'un âme dans un même instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties: et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession¹²⁷.

¹²⁵ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 157.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 161.

C'est donc la marche didactique ou analytique de l'esprit qui établit cette décomposition du langage primitif qui contient une multiplicité d'idées, de sentiments, de perceptions simultanées dans le même instant.

La théorie de la perception est donc le premier acte du langage, et c'est ce que Sylvain Auroux a souligné dans *La Logique des idées*, en considérant la perception comme «l'acte commun du sentant et du senti; la forme même de l'être réel qui se transmet à l'esprit humain. Si je perçois un arbre, mon esprit reçoit la «forme» de l'arbre, il y a quelque chose de commun entre l'arbre et lui¹²⁸». C'est ce que Diderot a représenté en définissant et en examinant l'état de l'âme et le discours:

Autre chose est l'état de notre âme; autre chose, le compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres; autre chose, l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester, et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité: mais il existe en entier, et tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression (...) La formation des langues exigeait la décomposition; mais voir un objet, le juger beau, éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant...Ah, monsieur! Combien notre entendement est modifié par les signes; et que la dicton la plus vive est encore une froide copie de ce qui s'y passe¹²⁹!

Cette étape constitue les premiers pas de l'esthétique de Diderot, le tableau mouvant représentant la simultanéité des sensations dans l'esprit du point de vue du «moment indivisible de l'âme». Il s'agit d'un tableau unique où la succession des idées participe à la formation du langage. En

¹²⁸ Sylvain Auroux, *La Logique des idées*, Paris, Belin, 1993, p. 32.

¹²⁹ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 161-162.

ce sens, on peut dire que le langage dans les arts recrée «l'énergie» de ce tableau primitif en ornant le discours et en le dotant d'une certaine force.

Sans doute, cette métaphore de la perception, Diderot l'a également représentée par l'observateur se promenant dans une galerie de tableaux:

Si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de tableaux fait, sans y penser le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. (...) un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée et de saisir, dans une scène mise en couleurs, tous les vices d'un jeu languissant ou forcé¹³⁰.

Cette scène de mise en couleurs témoigne de la volonté de Diderot d'affirmer encore une fois l'importance du langage corporel duquel procède l'art. Cette rhétorique des couleurs est indissociable du langage comme imitation d'un tableau primitif qui se peint en nous en un seul moment.

Sur cette question de l'unité de l'esprit, l'exemple le plus considéré est celui de la théorie du jugement esthétique, déjà illustré dans la *Lettre sur les aveugles* en 1749, avec l'expérience de l'être que la nature avait privé du sens de la vue ou de la parole. Diderot envisageait alors un axe nouveau concernant le fondement des conceptions morales et

¹³⁰ *Ibid.*, p. 147-148.

métaphysiques, en développant l'idée suivant laquelle la morale et la métaphysique diffèrent en fonction de l'état des organes. De telle sorte que pour déterminer le rapport entre la perception du monde et la connaissance, dans le cas d'un aveugle, que l'on a des choses, Diderot soutient que l'état de nos organes et de nos sens influe sur notre métaphysique et sur notre morale. Ainsi, nos idées morales dépendent de nos sens.

Sur cette question de la science des sensations, Cassirer, dans le dernier chapitre de *la Philosophie des Lumières*, approfondit ce rapport essentiel entre sensation et esthétique qui, selon lui, s'est fondée à partir de la logique¹³¹. En évoquant l'*Aesthetica* (1750) de Baumgarten (1714-1762), dont le but consistait à inaugurer une nouvelle réflexion d'ordre technique et poétique, Cassirer montre en quoi celui-ci s'est employé, à partir de la psychologie empirique de Wolff¹³², à définir la théorie du beau comme la perfection de la connaissance sensible et à la rattacher à une théorie de la connaissance sensible en général. Il a été le premier à percevoir la relation entre les beaux-arts, le beau et la sensibilité humaine.

En se fondant sur la métaphysique, sur les règles classiques de

¹³¹ Voir le chapitre VII, «Les problèmes fondamentaux de l'esthétique», dans *La philosophie des Lumières*, op. cit., p. 275-345.

¹³² Christian Von Wolff (1679-1754), disciple de Leibniz, philosophe et professeur de philosophie naturelle à Halle en Allemagne en 1740.

l'art et du goût, Baumgarten réussit à rassembler tous ces éléments pour créer cette théorie esthétique, qui n'est rien d'autre qu'une continuité de la poétique. L'esthétique, appelée la science de la sensibilité, utilise les sens pour arriver à la connaissance. La sensation n'est pas seulement une science du savoir: elle est aussi la source qui permet ce savoir. En ce sens, la beauté représente alors le caractère sensible du mode de la connaissance, car l'esthétique est une théorie du beau qui prend appui sur la dimension affective et cognitive de la sensation, ce que Baumgarten avait souligné au début de *l'Esthétique* :

18 : La beauté universelle de la connaissance sensible consistera 1) dans l'accord des pensées entre elles, abstraction faite de leur ordre et des signes qui les expriment; leur unité en tant que phénomène, est la BEAUTÉ DES CHOSES ET DES PENSÉES (...)

19 : (...) 2) dans l'accord de l'ordre (lui-même destiné à permettre l'examen réfléchi de ce que l'on a pensé de belle façon) et avec lui-même, et avec les choses. Cet accord, en tant que phénomène est la BEAUTÉ DE L'ORDRE et de l'agencement.

20 : (...) 3) dans l'accord des signes entre eux, avec l'ordre et avec les choses. Cet accord, en tant que phénomène, est la BEAUTÉ DE L'EXPRESSION PAR SIGNES (*significatio*), comme par exemple celle du style (*dictio*) et de la façon de l'entretien (*elocutio*), lorsque le type de signe utilisé est le genre du discours ou de l'entretien, et encore celle de la diction et des gestes, lorsque l'entretien se fait de vive voix¹³³

Voilà pourquoi on accorde une grande importance à la beauté, car c'est elle qui permet la recherche de la vérité et par conséquent elle trace le chemin de cette vérité qui n'est possible que grâce à la perception. Baumgarten disait:

¹³³ Baumgarten, *L'Esthétique*, Paris, Éditions de l'Herne, 1988, p. 128.

439 : La vérité esthétique exige que ses objets soient possibles absolument et conditionnellement, pour autant que cette possibilité peut faire l'objet d'une perception sensible. Toute possibilité suppose l'unité : la possibilité absolue suppose l'unité absolue, la possibilité conditionnelle requiert l'unité conditionnelle. La vérité esthétique requiert donc la présence, en ses objets de pensée, de ces deux sortes d'unité, pour autant qu'elles peuvent faire l'objet d'une saisie sensible; elle requiert donc que les déterminations des objets de la pensée soient inséparables, sans qu'elles nuisent pour autant à la beauté de la perception totale¹³⁴.

Comme on l'avait déjà mentionné à propos de La lettre sur les aveugles, Diderot discute lui aussi la question du «beau» et pose le problème esthétique en fonction de la perception, attitude tout à fait propre au XVIII^e siècle. Pour Diderot, l'aveugle nous permet de mieux comprendre les idées de symétrie, de beauté, de physionomie; et le sourd et muet nous permet d'obtenir «les véritables notions sur la formation du langage» en interrogeant «celui que la nature a privé d'entendre et de parler». Or, si la cécité modifie radicalement les jugements esthétiques et moraux, la notion de beau sera conditionnée par les sens et les activités sensorielles¹³⁵.

Dans l'article «Beau» de l'*Encyclopédie* (1751), Diderot définit ce concept en le comparant avec le vrai. Diderot, en abordant la question du «beau», pose à nouveau les problèmes esthétiques en fonction d'une activité perceptive et accorde par là une grande importance à l'activité

¹³⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁵ Sur ce point, voir J. Chouillet *La formation des idées esthétique de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand colin, 1973, p. 132.

sensorielle. Diderot s'appuie ainsi sur la notion de «rapports» et de «perceptions des rapports», pour bien poser le problème du beau, car, selon lui,

Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser: Le premier pas de la faculté de penser c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance¹³⁶.

La perception des rapports est donc le fondement sur lequel se base toute l'esthétique de Diderot:

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons beaux, laquelle choisirons nous pour la choses dont le terme beau est le signe? Laquelle? Il est évident ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous beaux; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence et de rareté, les rend plus ou moins beaux; dont l'absence les fait cesser d'être beaux; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le beau d'espèce, et dont la qualité contraire rendrait les plus beaux désagréables et laids; celle en un mot par qui la beauté commence, augmente, varie à l'infini, décline, et disparaît: or il n'y a que la notion de rapports capable de ces effets. J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée¹³⁷.

Dans sa réflexion esthétique, Diderot affirme sans cesse qu'il n'y a de connaissance possible que par la perception des rapports qui constituent le fondement de notre expérience esthétique¹³⁸. C'est ce qu'il proclame de nouveau dans ce passage:

L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de

¹³⁶ Article «Beau» de l'*Encyclopédie*, *op. cit.*, v. 1, p. 175.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 417-418.

¹³⁸ Voir à ce sujet l'article «Beau» de l'*Encyclopédie*, *op. cit.*, v. 1, p. 179.

considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées dans la sensation qu'elle en a reçues. Cette dernière opération de l'âme s'appelle abstraction. Les idées en substances corporelles sont composées de diverses idées simples, qui ont fait ensemble leurs impressions lorsque les substances corporelles se sont présentées à nos sens: ce n'est qu'en spécifiant en détail ces idées sensibles qu'on peut définir les substances. Ces sortes de définitions peuvent exciter une idée assez claire d'une substance dans un homme qui ne l'a jamais immédiatement aperçue, pourvu qu'il ait autrefois reçu séparément, par le moyen des sens, toutes les idées simples dont cette substance est composée, et s'il s'est privé du sens nécessaire pour les apercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour, il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'aurait pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité dans les jugements que les hommes porteront de la beauté d'une description; car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet¹³⁹.

Dans ce passage, l'âme incarne le rôle de juge. La décomposition des substances corporelles désigne les idées simples à partir desquelles se constitue le langage et les concepts comme celui du beau. Dans ce contexte, on pourrait dire que l'esthétique du XVIII^e siècle se basait principalement sur l'activité sensorielle, si bien que le beau deviendrait un concept qui ne se définit, en fait, qu'en rapport avec la perception. De même que la vérité métaphysique n'a pas de sens pour un aveugle comme il juge tout par le tact, les critères de la beauté chez ceux qui voient sont fonction du regard, tout comme l'aveugle juge la beauté par le toucher. Diderot essaie donc de déterminer le rapport entre l'aveugle et la beauté de sorte que dans ces deux cas, ce sont nos sens qui déterminent le contenu du concept de beauté. Le jugement d'un aveugle se base principalement sur la sensation et Diderot, à travers cette lettre, partage la

¹³⁹ Article «Beau» de l'*Encyclopédie*, *op. cit.*, v. 1, p. 180.

tradition naissante des sensualistes en voyant une continuité de la sensation au jugement, tout comme il l'avait fait quand en interrogeant l'aveugle du Puisaux, il essaie de saisir le mécanisme de la vision.

Au siècle des Lumières, dans une forme originale se traduit alors une profonde mutation qui s'est manifestée dans le fait que les écrivains ont intégré la dimension esthétique dans leur théorie et leur pratique de l'art. Diderot, dont la pensée se nourrit de l'expérience de l'homme, a tenté d'élucider la question de la représentation esthétique en fonction de ce qui est conçu simultanément dans l'esprit, simultanéité que traduit le langage ou l'expression artistique et que permet de comprendre la notion de hiéroglyphe.

C'est pourquoi Diderot a été influencé par le grand théoricien français l'abbé Du Bos (1670-1742), auteur des *Réflexions sur la poésie et sur la peinture* (1719) dans lesquelles ce dernier avait posé la question du fondement du plaisir esthétique. En reprenant les règles de la vraisemblance, Dubos porte une attention particulière aux tableaux de la nature, car l'émotion suscitée par l'art n'est pas aussi vraie que celle de la nature. Du Bos, disait Chouillet, «s'expose d'expliquer le plaisir que causent les vers et les tableaux¹⁴⁰», que les passions excitent en nous. De

¹⁴⁰ Jacques Chouillet, «Les métaphysiques du beau» dans *L'Esthétique des Lumières*, Paris, P.U.F, 1974, p. 38.

plus, en adoptant un ordre qui met en premier lieu l'expérimentation du «sentiment» esthétique, Du Bos fait du «sentiment» le moyen qui permet de juger l'art de l'imitation. Ainsi, pour Du Bos, l'expérience du beau est à la base de l'expérience sensible.

Dans cette perspective, Du Bos essaie de rendre compte du plaisir que causent «les vers et les tableaux», autrement dit la poésie et la peinture. Il s'agit là d'une théorie esthétique dont le principal ressort est le plaisir. Du Bos essaie de comprendre le plaisir de l'imitation de la nature en fonction de «ces premières idées qui naissent dans l'âme, lorsqu'elle reçoit une affection vive et qu'on appelle communément des sentiments¹⁴¹». D'où l'importance de l'émotion et des sentiments dans la perception des rapports esthétiques, surtout si l'on considère que l'émotion et la passion représentent des mouvements de l'âme qui sont déclenchés par des causes extérieures¹⁴².

Du Bos va jusqu'à affirmer que la beauté poétique dépend de l'émotion:

Non seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt général, mais il en juge encore ainsi qu'il faut en juger en général, c'est-à-dire par la voie du sentiment et suivant l'impression que le poème ou le tableau font en lui. Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous rattachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent à tout prendre.

¹⁴¹ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, édition De 1733 (3 vol), tome I, p. 276.

¹⁴² Voir à ce sujet l'analyse d'Annie Becq dans *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pisa, Pacini Editore, 1984, p. 244-247.

Par la même raison l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas ne vaut rien (...) ¹⁴³.

De façon essentielle, ce passage met en évidence le lien fondamental qui existe entre le concept du beau et le plaisir esthétique.

Ce plaisir esthétique, il tient également à la perception de rapports, comme l'affirment non seulement Diderot mais aussi le Père Castel dès 1740 dans son *Optique des couleurs*, ouvrage dans lequel il soutient qu'il existe entre les couleurs des rapports aussi précis que ceux qu'il y a entre les sons, rapports d'après lesquels on peut construire une science de l'harmonie musicale. Dans ce cas, les couleurs seront considérées comme appelées à former des accords et c'est de cette idée que procède l'invention du clavecin oculaire. En novembre 1725, le père Castel (1688-1757) annonçait, en effet, le «Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de musique». Cet inventeur du clavecin oculaire montre à quel point l'expérience esthétique suppose la réversibilité du son et de l'image sur la base d'une correspondance analogique. Il s'agit de «rendre visible le son» et les rapports entre les sens:

peindre ce son et de toute la musique dont il est capable; de les peindre réellement, ce qui s'appelle peindre, avec des couleurs et avec leurs propres couleurs; en un mot de les rendre sensibles et présents aux yeux, comme il le sont aux oreilles, de manière qu'un sourd puisse jouir et juger de la beauté d'une

¹⁴³ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1740, section XV, p. 323.

musique, aussi bien que celui qui l'entend; et que, réciproquement malgré le proverbe, un aveugle puisse juger par les oreilles de la beauté des couleurs¹⁴⁴.

C'est à ce titre que le clavecin oculaire sera l'emblème de l'esthétique de Diderot. C'est cette cénesthésie qui sert même de fondement à une esthétique générale qui en appelle au parallèle entre les arts. Diderot explique ainsi comment «dans la musique où l'harmonie est naturelle, il faut parfois «dérouter l'oreille» et même renverser les accords pour faire sentir les idées, tandis que dans la poésie l'ordre des idées doit être renversé pour plaire à l'oreille¹⁴⁵». La figure du sourd et muet permet également d'approfondir la nature des rapports qui existent entre les arts:

Vous concevez d'abord qu'il n'était pas possible de lui rien communiquer sur la nature et les propriétés merveilleuses du clavecin; que n'ayant aucune idée du son, celle qu'il prenait de l'instrument oculaire n'étaient assurément pas relatives à la musique, et que la destination de cette machine lui était tout aussi incompréhensible que l'usage que nous faisons des organes de la parole. (...) Mon sourd s'imagina que ce génie inventeur était un sourd et muet aussi; que son clavecin lui servait à conserver avec les autres hommes; que chaque nuance avait sur le clavier la valeur d'une des lettres de l'alphabet, et qu'à l'aide des touches et de l'agilité des doigts, il combinait ces lettres, en formait des mots, des phrases, enfin tout un discours en couleurs¹⁴⁶.

Sans doute, le clavecin, cet objet qui permet de penser l'analogie entre les sons et les couleurs, est l'instrument le plus raffiné de la société du XVIII^e. D'ailleurs, dans les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*

¹⁴⁴ Consulter l'article d'Anne-Marie Chouillet-Roche sur «Le clavecin oculaire du P. Castel», *Dix-huitième siècle*, n° 8, 1976, p. 142.

¹⁴⁵ Ruth L. Caldwell, «Structure de *la Lettre sur les sourds et muets*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, v. 84., 1971, p. 115.

¹⁴⁶ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 146.

(1771), Diderot fait appel à cet objet pour faire travailler l'imagination et pour entendre mentalement des accords qui ne sont joués que fictivement. Il s'agit de créer un spectacle d'images qui se donne à voir à partir des sons, à partir des harmonies entendues. Ainsi, Diderot utilise la musique comme un langage qui se présente sous la forme de figures de rhétorique, portant un code, représentées par des figures musicales. En ce sens, la musique, en tant que medium capable de produire un langage, génère non seulement une théorie des images et des sentiments, mais aussi la communication des idées. En devenant la métaphore du rapport entre les arts, la musique marque à la fois l'harmonie et l'analogie entre les sons et les couleurs: elle permet aussi de produire des impressions multiples qui rappellent l'éloquence du discours oratoire.

C'est ce que Diderot a développé dans un passage très intéressant de l'Addition sur les sourds et muets, où il explique les analogies entre les arts et les sens:

En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière, non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que, sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. Alors leur existence leur paraît comme attaché à une seule fibre tendue, qu'une vibration trop forte peut rompre. Ne croyez pas, mademoiselle, que ces êtres si sensibles à l'harmonie soient les meilleurs juges de l'expression. Ils sont presque toujours au-delà de cette émotion douce dans laquelle le sentiment ne nuit point à la comparaison. Ils ressemblent à ces âmes faibles qui ne peuvent entendre l'histoire d'un malheureux sans lui donner des larmes, et pour qui il n'y a point de tragédies mauvaises. Au reste, la musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes, que la peinture, ou la poésie. Son hiéroglyphe est si léger et si fugitif; il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau

morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet, si le plaisir infailible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque. La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée; elle n'a de ressources que dans les intervalles et la durée des sons. Et quelle analogie y a-t-il entre cette espèce de crayons et le printemps, les ténèbres, la solitude, etc., et la plupart des objets? Comment se fait-il donc que les trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à nôtre imagination; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux¹⁴⁷?

Dans ce passage, Diderot s'attache à montrer que la théorie de la perception est à la base du plaisir esthétique. Il voit ensuite dans la musique le moyen de communication où la représentation mentale du monde occupe une place importante, mais paradoxale. Ce caractère problématique de la représentation, Diderot l'avait bien formulé quelque années avant la lettre dans les *Bijoux indiscrets* (1748), par le principe de la multiplicité des perceptions:

Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports: ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons: ne peut-on pas même dire qu'il en est de cela d'une belle comme d'un beau concert? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs; et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et par les arts.(...) Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par des rapports: et ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets, Additions, Lettre à Mademoiselle*, op. cit., p. 206-207.

¹⁴⁸ Cité par Gerhardt Stenger, op. cit., p. 28.

Ce passage met en jeu une théorie générale de la perception des rapports. Cette théorie est souvent reliée aux principes de l'empirisme. Diderot, en reliant la perception et le rapport, réussit par-là à fonder une théorie esthétique basée sur un jugement à la fois relatif et objectif. La théorie du beau témoigne bien de cette théorie: le beau consiste en la perception des rapports qui suggèrent et laissent entendre.

Il va sans dire que, pour Diderot, le plaisir musical se manifeste dans la perception de rapports. Sa théorie consiste à mettre en évidence l'apport esthétique du signe musical, en tant que hiéroglyphe musical. D'ailleurs, Diderot illustre ces rapports d'analogie dans un autre exemple, celui de «l'horloge ambulante», qui opère le passage du langage discontinu au continu. Il s'agit pour lui, tout en se basant sur «le système de l'entendement humain», de considérer l'homme automate comme une horloge ambulante, ce qu'il développe dans ce passage suivant:

Considérez l'homme automate comme une horloge ambulante: que le cœur représente le grand ressort, et que les parties contenues dans la poitrine soit les autres pièces principales du mouvement. Imaginez dans la tête un timbre garni de petit marteaux d'où partent une multitude infinie de fils qui se terminent à tous les points de la boîte. Enlevez sur ce timbre une de ces petites figures dont nous orons le haut de nos pendules; qu'elle ait l'oreille penchée, comme un musicien qui écouterait si son instrument est bien accordé; cette petite figure sera l'âme. Si plusieurs des petits cordons sont tirés dans le même instant, le timbre sera frappé de plusieurs coups, et la petite figure entendra plusieurs sons à la fois. Supposez qu'entre ces cordons il y en ait certains qui soient toujours tirés; comme nous ne nous sommes assurés du bruit qui se fait le jour à Paris que par le silence de la nuit, il y aura en nous des sensations qui nous échapperont souvent par leur continuité; telle sera celle de notre existence. L'âme ne s'en aperçoit que par un recours sur elle-même, surtout dans l'état de santé. Quand se porte bien, aucune partie du corps, ne nous instruit de son existence; si quelqu'une nous en avertit par la douleur, c'est à coup sûr que nous portons mal;

si c'est par le plaisir, il n'est pas toujours certain que nous nous portions mieux¹⁴⁹.

À travers l'homme-Horloge, Diderot essaie de montrer l'activité complexe de l'âme et d'où provient le langage. Cet automate nous informe sur les «sensations uniformes», placées sous le contrôle de l'âme. Cette âme, qui à son tour peut jouer plusieurs fonctions, introduit les termes dans lesquels se pose le problème du langage. Diderot compare alors l'âme à une figure dont on contrôle les cordes:

La petite figure à l'oreille penchée, qui écoute et qui juge les consonances et les dissonances que produit le timbre incessamment et simultanément frappé par les petits marteaux, chaque fois que sont tirés quelques-uns des innombrables fils qui les rattachent aux extrémités de la boîte; cette figure représente l'âme, elle n'est pas moins matérielle que les autres parties de l'horloge¹⁵⁰.

Au fond, le rôle de l'âme est de contrôler les instruments et de vérifier s'ils sont bien accordés. Elle produit dans le corps tous les mouvements de la pensée. Voilà pourquoi cette horloge ambulante met en jeu la pluralité, voire la diversité des sons qui permettent à l'esprit une représentation appropriée des sensations, des sentiments et des idées. Ce thème de l'horloge est central dans la philosophie matérialiste comme le montre La Mettrie qui avait qualifié le corps humain de «machine qui monte elle-même ses ressorts. Vivante image du mouvement

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵⁰ N. Rudich, *op. cit.*, p. 74.

perpétuel¹⁵¹», la pensée serait un raisonnement mécanique sur les sensations, premiers pas vers une organisation et un système sémiotiques rappelant la formation d'accords harmoniques.

À cet effet, c'est dans l'harmonie du style et l'analogie des sons que s'accomplit l'art de la représentation. C'est ce que Chouillet affirmait déjà, en considérant «l'harmonie comme une des manifestations, la plus haute peut-être, de l'énergie de la nature¹⁵²». Une harmonie qui se traduit chez Diderot dans la musique, la peinture et la poésie :

Comme le poète & l'orateur savent quelquefois tirer parti de l'harmonie du style, & que le musicien rend toujours sa composition plus parfaite quant il en bannit certains accords, & des accords qu'il emploie, certains intervalles, je loue le soin de l'orateur & le travail du musicien & du poète, autant que je blâme cette noblesse prétendue qui nous a fait exclure de notre langue un grand nombre d'expressions énergiques¹⁵³.

Ce parallèle entre les arts, Diderot a essayé de le montrer en nous conseillant de «rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique, en montrer les analogies, expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image, saisir les emblèmes fugitifs de leurs expressions, examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes¹⁵⁴». En considérant toutes ces observations sur les beaux-arts, on constate que Diderot utilise «la théorie

¹⁵¹ La Mettrie, *L'homme-machine*, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1987, p. 151.

¹⁵² Chouillet, *Diderot. Poète de l'énergie*, op. cit., p. 246.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵⁴ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 182.

de l'art comme expression¹⁵⁵». En s'interrogeant sur l'unité de l'âme, Diderot confirme par là son appartenance à la philosophie sensualiste. Sa théorie esthétique de la correspondance des arts met en jeu les aspects les plus importants des opérations de l'esprit et celles du corps et des mouvements de la pensée. Il s'agit alors de comprendre les états multiples, constamment changeants, du corps. Comment la pensée est-elle possible dans un tel contexte, si elle n'est composée que d'impressions corporelles et de sensations, hétérogènes, contradictoires¹⁵⁶? La réponse à cette question renvoie à l'unité de l'âme, là où s'entremêlent toutes les opérations dans une simultanéité de sensations impliquant un mouvement rapide. C'est pourquoi la réflexion de Diderot s'est interrogée sur les opérations de l'âme et la multitude des sensations que l'esprit peut recevoir à partir des sens. *La Lettre sur les sourds et muets* tente de comprendre ces opérations de l'esprit en interrogeant les beaux-arts pour mettre en lumière toutes les formes de représentation, que ce soit par le geste ou par la parole et la musique. *La Lettre sur les sourds et muets* offre donc un tableau de tous les aspects particuliers que comporte le problème de représentation de la perception dans les beaux-arts.

¹⁵⁵ Expression emprunté à Ruth L. Caldwell, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵⁶ Introduction à *La Lettre sur les sourds et muets* de N. Rudich, *op. cit.*, p. 70.

Conclusion

À l'occasion de cette étude de la *Lettre sur les sourds et muets*, nous avons pris connaissances de la richesse de ce texte qui est d'une importance essentielle pour la compréhension de l'œuvre de Diderot et de son esthétique. Celui-ci nous a permis d'interroger un domaine dans lequel on a pu embrasser presque tous les domaines du savoir: philosophie, grammaire, rhétorique, poétique, esthétique, etc.

Diderot a tenté de comprendre le problème esthétique à partir d'une épistémologie qui confère une place centrale au corps. Ce corps représente beaucoup de choses: il est à la fois source de la représentation et langage. C'est pourquoi Diderot a eu recours à la figure du sourd et muet pour mettre en évidence les fondements du langage. Avec les mouvements du corps, la pantomime vient illustrer le rapport entre langage et perception, dans un contexte où la sensation suscite une sémiotique du corps éloquent. L'exemple de l'homme automate et de l'horloge ambulante que donne Diderot témoignent bien du fondement matériel que ce corps confère à la représentation. Pour Diderot, le corps est le socle de tout phénomène symbolique. La théorie du hiéroglyphe confirme cette conception de l'image et du savoir qui est ancrée dans la pensée sensualiste des Lumières. Le corps, en tant que mode d'expression, est un langage premier qui est, pour Diderot appelé à se

déployer suivant une multitude d'aspects: un langage, un corps pantomime, un corps hiéroglyphe, bref, un instrument polyphonique qui permet d'explorer le processus de la représentation depuis la sensation primitive.

Dans notre étude, nous avons tenté de nous ressaisir des différents savoirs qui investissent les questionnements esthétiques, depuis les principes de la philosophie sensualiste jusqu'à la tradition rhétorique. Nous nous sommes intéressés à la question de la représentation de la perception à travers un spectre très large, ne serait-ce qu'en raison des différentes théories que Diderot convoque à travers les divers rappels aux textes antiques. En passant par la grammaire, la logique ou la philosophie. Diderot a su tirer un parti remarquable de toute une tradition pour en arriver à une théorie de la représentation de la perception. À partir de la théorie sensualiste, indissociable de la psychologie des Lumières, Diderot aborde la question de la représentation de la perception, qui surgit dans le contexte du XVIII^e siècle, mais qui sollicite en même temps les débats les plus actuels en poétique et en linguistique.

Dans le sous-titre de *La Lettre sur les sourds et muets*, on retrouve ce passage: «Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux entendent et qui parlent; où l'on traite de l'origine de inversions, de l'harmonie du style, du sublime de situation, de quelques avantages de la langue française sur la plupart des langues anciennes et modernes, et par

occasion de l'expression particulière aux beaux-arts¹⁵⁷». Avec un tel programme, Diderot marque d'ores et déjà toutes les questions qu'il doit aborder dans sa lettre. On sait que la question de la représentation de la perception occupera la grande partie de la lettre. Dans le prolongement des principes des Lumières, la *Lettre* a ainsi marqué un tournant important dans la réflexion esthétique du XVIII^e siècle. En faisant une association entre la nature et les arts, Diderot a interrogé ingénieusement la dimension rhétorique de la réflexion esthétique des Lumières. Il a donc su lier connaissance et beaux-arts: entre la poésie, la musique et la peinture, tous les rapports existent, que ce soit par le son ou par l'harmonie des images.

Par ailleurs, la question de l'unité de la pensée occupe une place primordiale dans la *Lettre* dans la mesure où elle permet le passage de la sensation à la représentation. En se centrant sur la problématique du beau, Diderot réfléchit alors sur le langage et la perception afin de fonder une esthétique. Cette théorie de l'unité d'esprit n'est qu'une porte ouverte à d'autres aspects de la *Lettre* à savoir: le rapport des beaux-arts à la représentation, issue d'une réflexion sur l'origine de nos idées et de nos sensations dont le principe est celui de la simultanéité et de la succession. Pour Diderot, le moment unique, c'est le moment de la perception, de la représentation simultanée dans l'esprit.

¹⁵⁷ Diderot, *La Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 134.

De ce fait, Diderot a tenté de faire le parallèle entre diverses formes d'art en ayant recours à la poésie, la musique et la peinture pour interroger leur fondement commun. Diderot tentera non seulement de les représenter mais aussi d'en faire la comparaison. Toutefois, en étudiant le spectacle de la femme mourante rendu en poésie, en musique et en peinture, Diderot insiste sur le fait que l'art présente des perceptions successives.

Enfin, la pantomime «fait du corps entier image, signe, signification, à la fois, c'est-à-dire hiéroglyphe et emblème. Elle rend visible dans un même instant la multiplicité des états d'âme par rapport à une situation donnée¹⁵⁸». À partir de sa théorie grammaticale, d'origine sensualiste, Diderot tire de sa réflexion sur l'inversion une théorie de la représentation, illustrée par l'exemple du sourd et muet, fondement d'une sémiotique et d'une rhétorique qui cherche à fonder l'éloquence du verbe sur l'éloquence du corps. Partout dans la Lettre, on retrouve ainsi cet univers éclectique propre à l'œuvre de Diderot, riche de sources, de références, d'analyse et de réflexions. C'est pourquoi lire Diderot, c'est embrasser les problèmes essentiels que pose la littérature des Lumières.

¹⁵⁸ N. Rudich, *op. cit.*, p. 78.

BIBLIOGRAPHIE

I- ŒUVRES DE DIDEROT

1- Corpus d'étude

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, Hermann, 1978.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, Hermann, 1978.

2- Autres œuvres de Diderot

(La majorité des ouvrages de Diderot sont tirés des *Œuvres Complètes* de l'édition Hermann établie par Herbert Dieckmann, Paris, 1975; ceux qui n'en feront pas partie seront indiqués).

Addition aux pensées philosophiques, tome IX.

Les Bijoux indiscrets (1748), tome III.

Correspondance I (1713-1757), Paris, éditions de Minuit, 1955.

De l'interprétation de la nature, Introduction aux grands principes, tome IX.

Éloge de Richardson, tome XII.

Entretiens sur le fils naturel, tome X.

Entretiens d'un père avec ses enfants, tome XII.

Entretiens avec la maréchale (1774), tome XXII.

Essai sur la peinture, tome XIV.

Essai sur le mérite de la vertu, tome I.

Le Fils naturel (1757), tome X.

Introduction aux grands principes, tome IX.

Leçons de clavecin, tome XIX.

Lettres à Sophie Vollant, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1947, 1984, 405p., édition établie et présentée par Jean Varloot.

Lui et moi, Satire première, tome XII.

Jacques le Fataliste et son maître, tome XXIII.

Le Neveu de Rameau, tome XII.

Paradoxe sur le comédien, tome XX.

Pensées philosophiques (1746), tome II.

Le père de famille (1758), tome X.

Principes philosophiques sur la matière et le mouvement, tome XVII.

La Promenade du Sceptique (1747), tome II.

La Religieuse, tome XI.

Regret sur ma vieille robe de Chambre, tome XVII.

Le rêve de d'Alembert (1767), tome XVII.

Supplément à l'apologie de l'abbé de Prade (1752), tome IV.

Supplément au voyage de Bougainville (1769), tome XII.

Traité du beau, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1951.

Voyage en Hollande, tome XXI.

II- TEXTES ANTÉRIEURES À 1800

_, *L'ENCYCLOPÉDIE* (Dictionnaire raisonné des sciences, métiers et arts. D.R.S.M.A), 17 volumes, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Inversion», *L'Encyclopédie*, vol. 8, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Beau», *L'Encyclopédie*, vol. 2, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Hiéroglyphe», *L'Encyclopédie*, vol. 8, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Rhétorique», *L'Encyclopédie*, vol. 3, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Connaissance», *L'Encyclopédie*, vol. 3, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Esprit», *L'Encyclopédie*, vol. 5, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Sensations», *L'Encyclopédie*, vol. 14, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Toucher», *L'Encyclopédie*, vol. 5, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Ouïe», *L'Encyclopédie*, vol. 10, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Son», *L'Encyclopédie*, vol. 4, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Idée», *L'Encyclopédie*, vol. 8, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Figure», *L'Encyclopédie*, vol. 6, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Élocution», *L'Encyclopédie*, vol. 5, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Corps», *L'Encyclopédie*, vol. 4, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Âme», *L'Encyclopédie*, vol. 1, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

_, «Perception», *L'Encyclopédie*, vol. 12, Stuttgart, éd. B.C, 1967.

ALEMBERT, Jean Le Rond d', *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1984.

ARNAULT Antoine et Pierre NICOLE, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, Coll. «champs», 1970.

ARNAULT Antoine et Claude LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée: ou la grammaire de Port-Royal*, Stuttgart-Bad, Cannstatt, F. Fromman Verlag, 1966.

BATTEUX, Charles, *Principes de la littérature*, Paris, éd. De Saint & Saillant, Paris, 1747.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746; Paris, Klincksiek. «Aux amateurs du livre», 1989.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, Paris, Éditions de l'Herne, 1988.

BOILEAU, *L'art poétique*, Paris, Bordas, 1966.

BOUHOURS, Dominique, *La manière de bien parler dans les ouvrages d'esprit*, Paris, Florentin Delaulne, 1705, Reprints Université de Toulouse-Le-Mirail, 1988.

BUFFIER, Claude, *Traité philosophique et pratique d'éloquence dans Cours de science sur des principes simples; pour former le langage, l'esprit & le cœur, dans l'usage ordinaire de la vie*, Paris, Guillaume Cavellier et Pierre-François Giffart, 1732.

CASTEL, Louis-Bertrand, S. J., «Réflexions sur la nature & la source du sublime dans le discours sur le vrai philosophique du discours poétique, et sur l'Analogie qui est la clef des découvertes», *Mémoires pour l'histoire des sciences et des Beaux Arts (Mémoires de Trévoux)*, Trévoux, octobre 1733, Article LXXVII, p. 1747-1762.

CICÉRON, *De l'orateur*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. «Guillaume Budé», Livre III, 1971.

CONDILLAC, Étienne Bonnet de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines, Œuvres Complètes*, Genève, Slaktine Reprints, tome I, 1970.

CONDILLAC, Étienne Bonnet de, *Traité des sensations et Traité des animaux, Œuvres complètes*, Genève, Slaktine Reprints, tome II, 1970.

CONDILLAC, Étienne Bonnet de, *Traité de l'art de penser*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Livre de poche, Librairie générale française, 1990.

DESCARTES, René, *Traité des passions*, Paris, Union générale d'édition, Coll.10/18, 1965.

DUMARSAIS, « Inversion », *Véritables principes de la grammaire et autres textes 1729-1759*, Paris, Fayard, Librairie Arthèmes, Paris, 1978.

DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slaktine Reprints, 1967.

FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*(1686), *Œuvres Complètes*, Tome II, Tours, Librairie Arthèmes, Fayard, 1991

GAMACHES, Etienne Simon de, *Les agréments du langage réduit à leurs principes*, Paris, Éditions des Cendres, coll. «Archives du commentaire», 1992.

GRACIAN, Baltazar, *Art et figures de l'esprit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

HEMSTRUIS, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, Paris, P.U.F/ Yale University Press, 1964.

HOLLAND, *Réflexions philosophiques sur le système de la nature*, Paris, Librairie philosophique, Vrin, 1981 (reprise de l'édition 1773).

KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières? et autres textes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

LA METTRIE, Julien Offray de, *L'homme-machine*, Paris, éditions Denoël/ Gonthier, 1987.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, sussex Library, 1969.

LE LABOUREUR, Louis, *Les avantages de la langue française sur la langue latine*, Paris, Florentin Lambert, 1667.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, Librairie philosophique, Vrin, 1972.

MONTESQUIEU, *L'esprit des lois*, Paris, Gallimard, Idées, nrf, 1970.

MONTESQUIEU, *Essai sur le goût*, Paris, Librairie Droz, Coll.Textes littéraires français, 1967.

QUINTILIEN, *L'institution oratoire*, Paris, C.L.F Panckoucke, coll. «Bibliothèque latine française», Livre VIII et IX, 1832.

RIVAROL, Antoine, *L'universalité de la langue française (1784)*, Paris, Arléa, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, Folio, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755; Paris, Nathan, 1981.

TESAURO, Emanuele, *L'idée de la parfaite devise*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. «Le corps éloquent», 1992.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-flammarion, 1964.

WARBURTON, William, *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. «Palimpseste», 1977.

III- TEXTES CRITIQUES

1- Sur Diderot et sur la *Lettre sur les sourds et muets*

___, «La Lettre sur sourds et muets», *Mémoires de Trévoux*, Tome LI, 1751, Article XLII, p.219-242

___, *Diderot. Les Beaux-arts et la musique*, Actes du Colloque International tenu à Aix-En-Provence Les 14, 15, et 16 décembre 1984, Publications Université de Provence, 1986.

AUROUX, Sylvain, BOUREL, -Dominique et PORSET, -Charles, *L'Encyclopédie. Diderot. L'esthétique* (mélanges offerts à J.Chouillet), Paris, P.U.F, 1991.

BERNIER, Marc-André, «La Lettre sur les sourds et muets (1751) de Denis Diderot: une rhétorique du *punctum temporis*», *Lumen*, v. 28, 1999.

BOURDIN, Jean-Claude, *Diderot. Le matérialiste*, Paris, P.U.F, 1998.

CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973.

CHOUILLET, Jacques, «Esthétique et philosophie dans l'œuvre de Diderot», *Revue internationale de philosophie*, Belgium, 1984, 38. (1-2).

CHOUILLET, Jacques, «Descartes et le problème de l'origine des langues au XVIII^e siècle», *Dix-huitième siècle*, n° 4, 1972, p. 39-60.

CHOUILLET, Jacques, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, P.U.F, 1984.

DEDEYAN, Charles, *Diderot et la pensée anglaise*, Firenze, Léo S. Olschki Editore, 1982.

DROIXHE, Daniel, «Portrait de Diderot avec des signes», *De l'origine des langues aux langues modernes*, éd. Gunter Non Verlag, Tübingen, 1987, p. 55-64.

DOOLITTLE, James, «Hieroglyph and emblem in Diderot's Lettre sur les sourds et muets», *Diderot Studies*, n° 2, 1952, p. 148-167.

DOWNING, A. Thomas, «Musicology and hiéroglyphics: question of representation in Diderot», *The Eigtheenth Century*, vol. 35, n° 1, 1994, p. 64-74.

GUYOT, Charly, *Diderot par lui-même*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1953.

HOBSON, Marian, «La Lettre sur les sourds et muets de Diderot : Labyrinthe et langage», *Semiotica*, n° 16, 1976, p. 291-328.

KARAOUI, Abdeljelil, *Journées Diderot*, Actes du colloque organisé par le département de français (9-10 novembre 1984), P.F. Lettres de la Manoba, 1990.

LEPAPE, Pierre, *Diderot*, Paris, Flammarion, 1991.

MEYER, Paul, «The "Lettre sur les sourds et muets" and Diderot's emerging concept of the critic», *Diderot Studies*, n° 6, 1964, p. 133-155.

MORTIER, Rolland, «Diderot et la fonction du geste», *Recherche sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 23, 1997, p. 79-87.

PROUST, Jacques, *Lectures de Diderot*, Paris, A. Colin, 1974.

PROUST, Jacques, *L'objet et le texte*, Genève, Librairie Droz, 1980.

PROUST, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, A. Colin, 1962.

ROUSSEAU, Nicolas, *Diderot: l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Les Dix-huitièmes siècles, 1997.

RUTH. L, Caldwell, «Structure de la Lettre sur les sourds et muets», *Studies on Voltaire and the Eigtheenth Century*, vol. 84, 1971.

SEGUIN, J. P, *Diderot. Le discours et les choses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1978.

STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot*, Paris, Universitas, 1994.

WALL, Anthony, «Le Langage-corps chez Diderot», *Queen's Quaterly*, Kingston, 1990, n° 97, p. 118-139.

2- Sur l'antiquité, le XVII^e et le XVIII^e siècle

AUERBACH, Erich, *Figura*, Paris, Belin, coll. «L'extrême contemporain», traduction, préfaces et notes de Marc-André Bernier, 1993.

AUROUX, Sylvain, *La Sémiotique des encyclopédistes*, Paris, Payot, 1979.

AUROUX, Sylvain, *La logique des idées*, Paris, J. Vrin, 1993.

AUROUX, Sylvain, *L'encyclopédie «Grammaire» et «Langue» au XVIII^e siècle*, Paris, Mame, 1973.

BALAVOIE, Claudine, «Hiéroglyphe de la mémoire: émergence et métaphore d'une écriture hiéroglyphique dans les arts de mémoire du XVI^e et du XVII^e siècle», *Dix-septième siècle*, n° 158, jan. /mars 1998.

BECQ, Annie, *Lumière et modernité*, Orléans, Paradigme, 1994.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pisa, Pacini, 1984.

BELAVAL, Yvon, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, N.R.F, 1950.

BENREKASSA, Georges, *Langage des Lumières*, Paris, P.U.F, 1995.

BLANCO, Mercedes, *La rhétorique de la pointe: Baltazar Gracià et le conceptisme en Europe*, Genève, Éditions Slatkine, 1992.

BOUVET, Danielle, *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, Paris, L'Harmattan, 1997.

CASSIRER, Ernest, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.

CHOUILLET, Anne-Marie Roche, «Descartes et le problème de l'origine des langues au 18^e siècle», *Dix-Huitième siècle*, n° 4, 1972.

CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Paris, P.U.F, coll. "sup.", 1974.

CHOUILLET, Jacques, «L'esthétique, fer de lance de la philosophie», *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 1984 (Juin1-5, 418, 15).

DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et révolution*, Paris, Seuil, 1983.

DESJARDINS, Lucie, 1998, «*Le théâtre du corps. Savoir et représentation des passions au XVII^e siècle*», Thèse de Doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.

DIDIER, Béatrice, *Le XVIII^e siècle III*, Paris, Arthaud, 1976.

EHARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1986.

FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'éloquence*, Genève, Librairie Droz, 1980.

FUMAROLI, Marc, «*Hiéroglyphe et lettre : la sagesse mystérieuse des anciens au XVIII^e siècle*», *Dix-Septième siècle*, n° 158, jan. /mars 1998.

GOULEMOT, Jean-Marie, *La Littérature des Lumières en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989.

LACOSTE, Louise-Marcil, «La logique du paradoxe chez Buffier», *Dix-huitième siècle*, n° 8, 1976, p. 121-140.

LEFRANC, Jean, *L'esprit des Lumières et leur destin*, Paris, Armand Colin, 1991.

KHODOSS, Claude, *Diderot. Opinions et paradoxes*, Paris, P.U.F, 1963.

MARIN, Louis, *La critique du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

MAUZI, R., *L'idée de bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1960.

O'NEAL, John C., *The Authority of Experience. Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996.

PARIENTE, Jean-Claude, *L'analyse du langage de Port-Royal et les pensées de Pascal*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

RICKEN, Ulrich, «La Liaison des idées selon Condillac et la clarté du français», *Dix-huitième siècle*, n° 1, 1969, p. 179-193.

SGARD, Jean, (textes recueillis par), *Condillac et les problèmes du langage*, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

SWIGGER, Pierre, «Grammaire et langage chez Buffier», *Dix-huitième siècle*, n° 15, 1983, p.285-293.

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Lire les Lumières*, Paris, Dunod, 1996.

TOBIN, Ronald W., *Le corps au XVII^e siècle* (actes du colloque) University of California, Santa Barbara 17-19 mars 1994, Biblio 17-89, Papers on French seventeenth Century Literature, Paris, 1995.

TOMATIS, Alfred, *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, 1978.

IV- OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

__, *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle* (sous la direction de Cardinal Georges Grente), Paris, Fayard et Librairie générale française, 1995.

BRUNEL, Pierre et al. *Histoire de la littérature française*. Paris, Bordas, 1977, 2 v.

CIORANDESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, Paris, CNRS, 1969.

BEAUMARCHAIS J.P, Couty D., Rey A., *Dictionnaire des littérature de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

DELON, Michel, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F, 1997.

GOLDZINK J., *Histoire de la littérature française, XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1988.

EHRARD, Jean, (sous la direction de Pichois C.) *Le XVIII^e siècle I*, Paris, Arthaud, 1974.

MAILHOTS, G. et LAUNY M., *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, nouvelle édition, 1984.

MITTERAND, Henri, (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle*, Paris, Dictionnaire le Robert, 1995.

MORNET, Daniel, *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.

SÉGUIN, Marie-Sylvie, *Histoire de la littérature en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hatier, 1992.